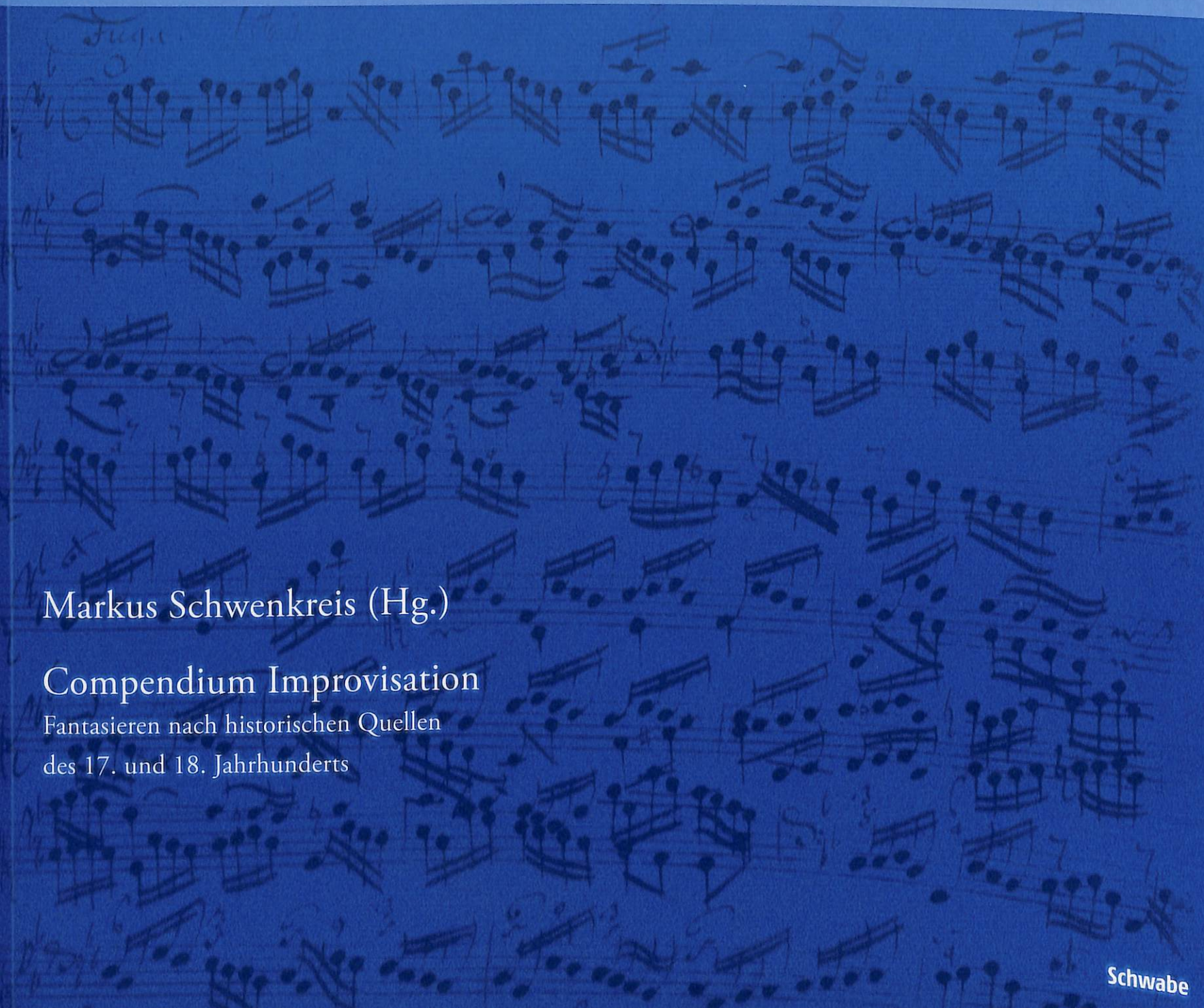
Schola Cantorum Basiliensis Scripta 5



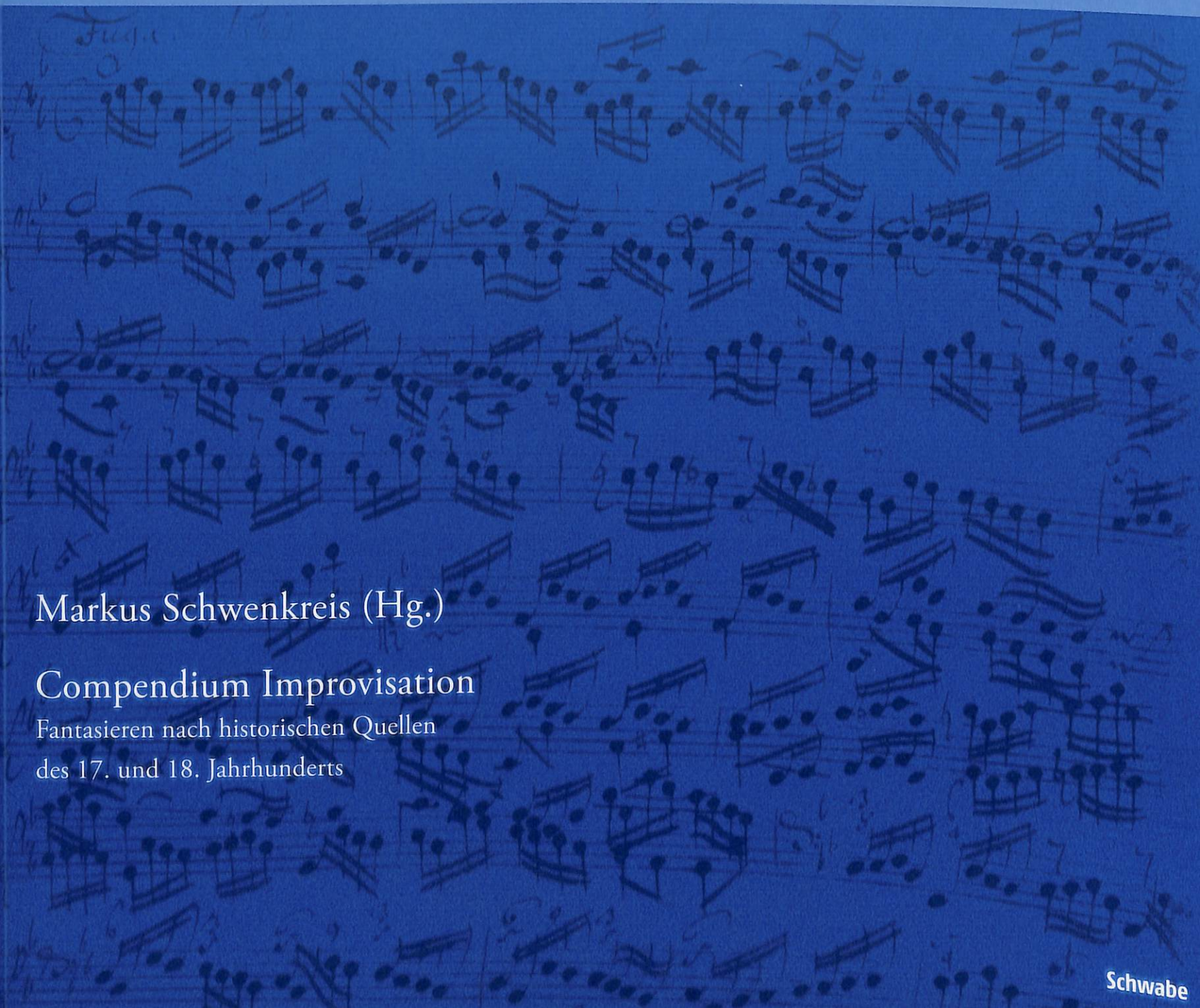
Markus Schwenkreis (Hg.)

Compendium Improvisation

Fantasieren nach historischen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts

Schwabe

Schola Cantorum Basiliensis Scripta 5



Markus Schwenkreis (Hg.)

Compendium Improvisation

Fantasieren nach historischen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts

Schwabe

Schola Cantorum Basiliensis
Scripta

Veröffentlichungen der Schola Cantorum Basiliensis –
Hochschule für Alte Musik an der Musik-Akademie Basel
Fachhochschule Nordwestschweiz

Band 5

Herausgegeben von Thomas Drescher und Martin Kirnbauer

Markus Schwenkreis (Hg.)

Compendium Improvisation

Fantasieren nach historischen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts

Schwabe Verlag

Publiziert mit freundlicher Unterstützung
der Maja Sacher Stiftung, Basel und
des Fördervereins der Musik-Akademie Basel

MAJA SACHER STIFTUNG

© 2018 Schwabe Verlag, Schwabe AG, Basel, Schweiz
Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Das Werk einschliesslich seiner Teile darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in keiner Form reproduziert oder elektronisch verarbeitet, vervielfältigt, zugänglich gemacht oder verbreitet werden.
Abbildung Umschlag: Johann Sebastian Bach, Fantasie und Fughette in B-Dur (BWV 907; D-B Mus. ms. Bach P 804, Faszikel 18)
Lektorat: Martin Kirnbauer, Schola Cantorum Basiliensis
Satz: Schwabe AG, Basel
Druck: Finidr, Český Těšín
Printed in the Czech Republic
ISBN 978-3-7965-3709-7

rights@schwabe.ch
www.schwabeverlag.ch

Inhalt

Vorwort des Herausgebers 1

Fantasieren im 17. und 18. Jahrhundert – Über Praxis und Methodik einer verloren gegangenen Kunst 7
MARKUS SCHWENKREIS

Kapitel 1: Generalbass

Die «Wissenschafft des General-Basses» 22
MARKUS SCHWENKREIS

Schlüsse – Klauseln und Kadenzen 37
FBI

Potentiale der *Cadenza doppia* 59
JOHANNES MENKE

Gänge – Sequenzen 67
FBI

Sätze – Oktavregel, Orgelpunkt und Eröffnungsmodelle 103
FBI

Kapitel 2: Figuration und Variation

Kadenzfiguration in verschiedenen Stilen 134
SVEN SCHWANNBERGER

Ostinatovariation 1 – Ein Workshop zum Lamentobass (Passacaglia) 141
MARKUS SCHWENKREIS

Ostinatovariation 2 – Ein Workshop zum Folia-Bass 155
MARKUS SCHWENKREIS

Kapitel 3: Partimento

Zur Geschichte und Lehrmethode der neapolitanischen Partimento-Praxis 166
NICOLETA PARASCHIVESCU

Partimento und Partimentieren – Eine umfassende Ausbildung zum komponierenden und improvisierenden Interpreten 171
RUDOLF LUTZ

«Von Allemanden, Couranten, Sarabanden [...] und Giquen, wie selbige aus einem schlechten General-Bass zu erfinden sind» – Anleitung zur Improvisation einer Suite 183
ANNETTE UNTERNÄHRER-GFELLER

Partimentofugen in deutschen Quellen 199
FLORIAN BASSANI

Kapitel 4: Choral

Choralsatz als Stilschule 212
RUDOLF LUTZ

Deklinationsübungen 217
EMMANUEL LE DIVELLEC

«Gar stille halten wäre zu schlecht» – Zeilenzwischenspiele in der Choralbegleitung 227
JÖRG-ANDREAS BÖTTICHER

Wege zur freien Choralharmonisierung 241
RUDOLF LUTZ

Variationstechniken der mitteldeutschen *Aria variata* und Choralpartita 251
MARKUS SCHWENKREIS

«Auff 2 Clavier. Pedaliter» – Der colorierte Orgelchoral nach Scheidemann und Buxtehude 269
EMMANUEL LE DIVELLEC

Kapitel 5: Präludium und Fuge – Die Kunst des Fantasierens

Blütenlese bei Johann Sebastian Bach – Ein Einstieg in das Präludieren 284
RUDOLF LUTZ

Das einfache Präludium – Improvisationsmodelle um 1700 297
JEAN-CLAUDE ZEHNDER

Modulation 305
MARKUS JANS / RUDOLF LUTZ

Sonar di fantasia im frühen 17. Jahrhundert 319
NICOLA CUMER

Übungsfelder zur Fugenexposition 347
RUDOLF LUTZ

Die Fugen Johann Pachelbels als Improvisationsmodell 355
GAËL LIARDON

Rhetorik – Fantasieren als musikalische Redekunst 363
MARKUS SCHWENKREIS

Anhang

Abbildungsverzeichnis 385
Bibliographie 387
Glossar 397

Verzeichnis der wichtigsten Quellenauszüge

Johann Mattheson: Organistenprobe Hamburg 1725 10
aus: *Große Generalbass-Schule,* Hamburg 1731

Andreas Werckmeister: Über die *clausulae formales* 38
aus: *Harmonologia musica,* Quedlinburg 1702

Georg Muffat: «Von denen Cadenzen» 43
aus: *Regulae concentuum partiturae,* Manuskript 1699

Johann Gottfried Walther: Über die *cadenza (s)fuggita* 55
aus: *Musicalisches Lexicon,* Leipzig 1732

Jacob Adlung: Über bezifferte und unbezifferte Gänge 99
aus: *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit,* Erfurt 1758

Johann Mattheson: «Von gebrochenen Accorden» 146
aus: *Der vollkommene Capellmeister,* Hamburg 1739

Friedrich Erhardt Niedt: Wie Präludien «aus einem schlechten General-Baß gemacht werden können» 178
aus: *Musicalische Handleitung,* 2. Teil, Hamburg 1721

Friedrich Erhardt Niedt: «Von Allemanden, Couranten, Sarabanden [...] und Giquen, wie selbige aus einem schlechten General-Bass zu erfinden sind» 183
aus: *Musicalische Handleitung,* 2. Teil, Hamburg 1721

Johann Mattheson / Friedrich Wilhelm Marpurg: Ausgewählte Quellentexte zum Affektausdruck 371
aus: *Der vollkommene Capellmeister,* Hamburg 1739
bzw. *Kritische Briefe über die Tonkunst,* 2. Teil, Berlin 1764

Johann Philipp Kirnberger: Der Affektgehalt der Intervalle 373
aus: *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik,* 2. Teil, Berlin 1776

Vorwort des Herausgebers

Erkläre mir und ich vergesse.
Zeige mir und ich erinnere.
Lass es mich tun und ich verstehe.
Konfuzius

Auf der Suche nach dem ursprünglichen Klang der Musik vergangener Jahrhunderte hat die Historische Musikpraxis einen Zugang zum Reich der Töne erschlossen, der das Musikleben unserer Tage in weiten Teilen beeinflusst, wenn nicht sogar bestimmt. Schritt für Schritt rekonstruierten und erforschten die Pionierinnen und Pioniere der 1930er bis 1970er Jahre das für die stilgerechte Ausführung der überlieferten Musik erforderliche Instrumentarium, die dafür nötige Spieltechnik und die Grundlagen einer ‚historisch informierten' Aufführungspraxis. In kritischen Ausgaben stellten sie den für diesen Zweck erforderlichen ‚Urtext' wieder her und erweiterten das Repertoire durch zahlreiche Werke von zu Unrecht in Vergessenheit geratenen Komponisten. Trotz des starken Bruchs mit der traditionellen, vom Geist der Spätromantik getragenen Musikausübung wurden dabei deren (werk-)ästhetische Grundlagen zunächst kaum infrage gestellt. Nach wie vor stand – und steht größtenteils bis heute – die Interpretation der großen ‚Meisterwerke' in einer Art und Weise im Zentrum der Ausbildung, die mit Blick auf die Zeit vor 1800, in der die improvisatorische Praxis eine ungleich größere Bedeutung hatte, schlichtweg als Anachronismus zu bezeichnen ist.

Mit der Rekonstruktion und Wiederbelebung der Generalbass-Praxis des 17. und 18. Jahrhunderts wurde – allen voran durch die Forschungsarbeit von Jesper B. Christensen und seine Unterrichtstätigkeit an der Schola Cantorum Basiliensis – ein wichtiger und unverzichtbarer Schritt unternommen, die schriftlose Musikausübung jener Epoche wiederzubeleben. Die in zahlreichen Generalbass-Traktaten dokumentierte Kunst des ‚Accompagnements' aus der Generalbass-Stimme und dessen stilistisch differenzierte Ausführung öffnete zugleich, wenn auch nur einen Spalt breit, die Tür zur Improvisationspraxis jener Zeit. Es ist vor allem der Tätigkeit von Rudolf Lutz am selben Institut zu verdanken, dass diese Tür vollends aufgestoßen wurde. Als begnadeter Improvisator und begeisterter und begeisternder Pädagoge eröffnete er während mehr als 20 Jahren seinen Studierenden einen persönlichen, kreativen Zugang zu den Musiksprachen der Vergangenheit.

In monatlichen Treffen mit den fortgeschrittenen Schülern und späteren Dozierendenkollegen entwickelte er seine methodischen Ansätze stetig weiter. Aus diesen Treffen ging die (unter der humorvollen Abkürzung FBI firmierende) ‚Forschungsgruppe Basel für Improvisation' hervor, die sich neben dem kollegialen Austausch über Schwerpunktthemen und methodische Probleme bald auch das Ziel setzte, die im Laufe der Jahre angesammelten Arbeitsmaterialien und Quellentexte in einer Publikation einem breiteren Publikum zugänglich zu machen.

Das *Compendium Improvisation* und seine ‚Quellen'

Mit dem vorliegenden *Compendium Improvisation* kann dieses Buch nach einer längeren Entstehungsphase nun endlich der Öffentlichkeit übergeben werden. Es vereint in sich zahlreiche Impulse der neueren Musiktheorie und die damit verbundene Wiederentdeckung der neapolitanischen Partimentoschule des 18. Jahrhunderts, aber auch viele der – sich in stetiger Weiterentwicklung befindlichen – methodischen Ideen und Konzepte seiner Autoren.

Wie der Untertitel ‚Fantasieren nach historischen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts' bereits andeutet, will der Band einen neuartigen Zugang zu – größtenteils bereits bekannten – Quellen zur Improvisation legen. Viele dieser überlieferten Texte richten sich aber nur an Anfänger und bleiben deshalb eher an der Oberfläche. Gegründet auf die Annahme, dass die Kunst der Improvisation in dieser Zeit auch als *compositio extemporanea* (‚Komposition aus dem Stegreif') verstanden wurde, schließt das *Compendium Improvisation* deshalb auch die überlieferten Kompositionen für Tasteninstrumente als ‚Quellen' mit ein. Denn diese ‚Handstücke' wurden ja letzten Endes – wie Johann Sebastian Bach auf dem Titelblatt seiner Inventionen bemerkt – mit dem ausdrücklichen Ziel verfasst, dem Spieler «einen starcken Vorschmack von der Composition» zu vermitteln. In den verschiedenen Artikeln dieses Bandes wird deutlich, dass grundsätzlich jedes schriftlich überlieferte Werk, wenn es nur mit der ‚Brille des Improvisators' betrachtet wird, als Quelle und Vorbild für die Improvisationspraxis seiner Entstehungszeit dienen kann.

Zum Aufbau der Artikel

In den einzelnen Artikeln sind wichtige Quellentexte, aber auch zusammenfassende Übersichten mit wichtigen Informationen **grau unterlegt**. Die in der Übersicht vorgestellten Modelle bzw. Quellentexte werden zum Teil im **Haupttext** genauer erläutert und mit Literaturbeispielen ‚illustriert'. Um analytische Anmerkungen zu ermöglichen, wurden die meisten Notenbeispiele neu gesetzt. Dem modernen Leser sollte aber der historische *look and feel* nicht gänzlich vorenthalten werden. Deshalb wurde eine willkürliche Auswahl der Beispiele als Faksimile wiedergegeben. **Exkurse** mit Detailinformationen für Fortgeschrittene oder musiktheoretisch Interessierte erscheinen im Kleindruck und sind zum Teil durch eine gepunktete Linie vom Haupttext abgetrennt; sie können beim Lesen ohne weiteres übersprungen werden. Das in den Analysen des Haupttexts Demonstrierte kann mithilfe von beigegebenen **Übungen** sogleich erprobt und spielend-spielerisch nachvollzogen werden. Diese ersten Schritte der praktischen Umsetzung wollen bewusst einen Prozess des *learning by doing* in Gang setzen, der für die Improvisation in jedem Falle unerlässlich ist.

Ähnlich wie bei einer Improvisation automatisierte motorische Abläufe, musiktheoretisches und aufführungspraktisches Wissen, musikalisch-kompositorische Intuition etc. in einem vernetzten Prozess ineinandergreifen, spannt sich ein Netz von **Verweisen** (→) über den gesamten Band und ermöglicht so – je nach persönlichen Vorlieben und Interessen – das Querlesen. Darüber hinaus lädt im Anhang ein **Glossar** zum Nachschlagen unbekannter Begriffe ein. Dort findet sich auch die **Bibliographie**, welche im ersten Teil die historischen Quellen und Notenausgaben verzeichnet, im zweiten Teil die modernere Sekundärliteratur. Auf den Nachweis von Notenausgaben bekannter Komponisten (Bach, Händel u. a.) wurde verzichtet, ebenso auf Hinweise zu Digitalisaten, da sich die meisten der zitierten historischen Quellen mit einer einfachen Recherche im Internet finden lassen.

An dieser Stelle sei ausdrücklich darauf hingewiesen, dass an vielen Stellen auf die eigentlich nötige zusätzliche Nennung der weiblichen Form verzichtet wurde. Der Herausgeber, die Autoren und Autorinnen der einzelnen Artikel möchten in jedem Falle an den entsprechenden Stellen alle Leserinnen bzw. Musikerinnen vergangener Jahrhunderte miteinbezogen wissen.

Methodische Grundlagen

Wie übt man aber nun Improvisieren? Wie bereitet man sich auf das Unvorbereitete, das ‚Unvorhergesehene' *(improviso)* vor? Eine zentrale Rolle an der Schola Cantorum Basiliensis spielen dabei die sogenannten **‚Deklinationsübungen'**. Der gleichnamige Artikel von Emmanuel Le Divellec (→ S. 217ff.) gibt ein Beispiel für die entsprechende Arbeit mit Chorälen. Ähnliche Übungen sollte sich jeder Improvisationsschüler immer wieder selbst zusammenstellen und sowohl an die persönlichen Vorlieben als auch die selbst gesetzte Aufgabe anpassen. Ob es nun – um nur einige Beispiele zu nennen – um die Improvisation einer Triosonate, einer Suite oder eines *prélude non mesuré* geht: Für jedes Ziel lässt sich ein derartiges Übprogramm formulieren und damit der Prozess der Erarbeitung in überschaubare Etappen unterteilen.

Von zentraler Bedeutung ist, dass ein vorgegebener Satz erst dann wirklich beherrscht wird, wenn er in allen üblichen Tonarten, zum Teil auch mit getauschten Stimmen und mit unterschiedlicher Verteilung der Einzelstimmen auf Hände (und gegebenenfalls auch Füße) abgerufen und mittels passender Figuration spontan in den musikalischen Kontext eingepasst werden kann. Man sollte deshalb bei Deklinationsübungen bevorzugt mit kleineren Bausteinen arbeiten und diese immer wieder neu und in unterschiedlicher Abfolge miteinander kombinieren.

Die Verteilung der einzelnen Stimmen wird in den Deklinationsübungen des Compendiums stets in eckigen Klammern angegeben: ‚[2-2]' bedeutet beispielsweise: Sopran und Alt rechts, Tenor und Bass links, ‚[1-1-1]' eine Triodisposition auf der Orgel.

Die wesentliche methodische Idee der Deklination liegt darin, dass eine vorgegebene Linie (z. B. ein Bass oder eine Choralmelodie) durch einfache akkordische Erweiterung oder durch die Hinzufügung eines oder mehrerer Kontrapunkte zu einem mehrstimmigen Satz ausgebaut wird. Bei der Figuration dieses Satzes werden dann dessen Einzelstimmen (im Jazz würde man von *guidelines* sprechen) ausgeziert und umspielt. Die vorgegebene Linie fungiert dabei wie eine Leitplanke oder das Stützrad eines Kinderfahrrads. Dieses Vorgehen erlaubt es dem Anfänger, nicht von Beginn an sämtliche Parameter einer Improvisation kontrollieren zu müssen; vielmehr kann er sich auf einzelne Teilaspekte, wie beispielsweise die Figuration der *guidelines*, Lagenwechsel oder die Transposition des Themas in eine andere Tonart konzentrieren. Er erarbeitet sich damit

Schritt für Schritt die Fähigkeiten, die nötig sind, um die gänzlich freie Improvisation eines Musikstücks in einem bestimmten Stil zu bewältigen.

Als ‚Startpaket' empfehlen sich unter diesen Voraussetzungen verschiedene Artikel des *Compendiums,* die eine Einführung in die wichtigsten Satzmodelle und deren Deklination anbieten: Nach der Lektüre des einführenden Artikels *Fantasieren im 17. und 18. Jahrhundert* (→ S. 7ff.) und der Abschnitte über Kanonsequenzen und Vorhaltsketten im Folgeartikel (→ S. 27–29) sollte zunächst die praktische Arbeit an den wichtigsten Kadenztypen erste Grundlagen schaffen. Eine Anleitung dafür findet sich in den praktischen Übungen des Artikels *Schlüsse – Klauseln und Kadenzen* (erste Hälfte bis zur Cadenza doppia → S. 38–48). Danach sind die beiden Workshops zur Ostinatovariation (→ S. 141ff. bzw. S. 155ff.) der beste Einstieg in die Improvisation erster zusammenhängender Musikstücke. Sie erlauben zugleich, die wichtigsten Sequenzmodelle und Kadenztypen (inklusive deren Figuration) am Instrument zu erproben.

Zur ‚Musiktheorie' und Notationsprinzipien des Compendiums

Die heutige Konvention, die Generalbass-Bezifferung unterhalb der Basszeile zu notieren, wird im *Compendium* weitgehend vermieden. Denn die in den alten Drucken und Handschriften übliche Positionierung oberhalb des Basses entspricht der gewohnten Leserichtung für die in der Bezifferung angedeuteten Oberstimmen.

Um gewisse Satzzusammenhänge auch tonartunabhängig erläutern zu können, werden unterschiedliche Symbole verwendet. Eingekreiste Ziffern (z. B. ③) stehen für eine bestimmte Skalenstufe im Bass, Ziffern mit ‚Dach' ($\hat{3}$) für eine eben solche in einer Oberstimme. (In beiden Fällen bedeutet dieses Symbol beispielsweise in C-Dur ein *e,* in f-Moll ein *as.*) Um Verwechslungen mit stufentheoretischen Symbolen zu vermeiden (hierzu gleich mehr) wird auf die gebräuchlichen römischen Ziffern für Stufenangaben bewusst verzichtet.

Die Fokussierung auf die Bassnote und deren Verortung innerhalb des tonalen Rahmens entspricht den historischen Gegebenheiten der meisten Traktate des Generalbasszeitalters. Gerade das Umkehrungsdenken, welches moderne Harmonielehren vom Generalbass unterscheidet, ist zwar bereits für das 17. Jahrhundert bezeugt und im 18. Jahrhundert sicherlich kein Anachronismus, kann aber vor allem beim Improvisationsunterricht zum Stolperstein werden. Wie oben bereits erwähnt, ist gerade ein Anfänger darauf angewiesen, dass ihn gewisse ‚Leitplanken' bei der Realisation eines Satzes unterstützen und ihm die Orientierung während der Ausführung einer Improvisationsaufgabe erleichtern.

Während der Generalbass-Schüler die Handhabung einer einfachen Basslinie mit unkomplizierten Bezifferungen innerhalb kürzester Zeit erlernen und diese Satzvorlage dann mit einfachen Mitteln zu einer Improvisation umgestalten kann, wird aus eben derselben Generalbasslinie ein recht schwer zu begehender Weg mit – bildlich gesprochen – zahlreichen Schlaglöchern, Hürden und Stolperfallen, sobald das Umkehrungsdenken der modernen Harmonielehre ins Spiel kommt. Steht im Bass zum Beispiel ein mit einer 6 beziffertes *e,* greift der Generalbass-Schüler einfach die Sext anstelle der sonst üblichen Quint. Der Gedankengang der Harmonielehre ist dagegen ungleich komplizierter: ‚Die 6 weist darauf hin, dass es sich um eine erste Umkehrung handeln muss. Das *e* muss also die Terz des Akkords sein, dessen Grundton folglich – und damit die zugehörige Note der *basse fondamentale* – ein *c.* In der rechten Hand muss also ein C-Dur-Akkord gegriffen werden.' Leichter und gründlicher lässt sich – zumindest für Anfänger – der improvisatorische Umgang mit einer Basslinie wohl kaum verunmöglichen!

Für den fortgeschrittenen Improvisator ist die Sachlage natürlich eine andere: Er wird wohl kaum darauf verzichten wollen, komplexe harmonische Fortschreitungen und kontrapunktische Sätze mit bewegtem Bass auch bis zu einem gewissen Grad funktionsharmonisch zu deuten. Dabei wird aber die Kategorisierung der einzelnen Akkorde in einen tonikalen, subdominantischen und dominantischen Bereich in den meisten Fällen vollkommen ausreichen. Subtile harmonische Feinheiten wird auch er mehr aus der praktischen Erfahrung heraus gestalten, und weniger aus musiktheoretischen Systemen gewinnen.

Anstelle der komplizierten Symbolik der modernen Harmonielehren werden im *Compendium* an vielen Stellen bildliche Beschreibungen verwendet. Die Erfahrung lehrt, dass sich mithilfe einer prägnanten Begrifflichkeit die entsprechenden Modelle viel leichter erlernen und abrufen lassen. Ganz allgemein gilt es in diesem Zusammenhang aber zu bedenken, dass das weite Feld der Satzmodelle erst in den letzten zehn bis fünfzehn

Jahren Gegenstand intensiver musiktheoretischer Forschung geworden ist. Eine allgemeingültige Terminologie konnte sich deshalb noch nicht etablieren. Vielmehr entspricht eine gewisse ‚Polyphonie der Begrifflichkeit' auch den historischen Gegebenheiten.

Was dieses Buch nicht ist und doch sein könnte

Bereits bei der Planung des Gesamtaufbaus dieses Buches kam es in der FBI des öfteren zu Diskussionen, ob es überhaupt möglich sei, ein Improvisationslehrbuch zu verfassen. Und beim Formulieren der Artikel zeigte sich dann immer wieder, dass einfachste Zusammenhänge, die sich am Instrument mit wenigen Handgriffen demonstrieren lassen, nur mit viel Mühe und letztlich unzureichend in einen gut lesbaren Text ‚übersetzt' werden können. Darin offenbarte sich die grundlegende Problematik, dass sich der pädagogische Prozess zwischen Lehrer und Schüler – und ganz allgemein die Wissensvermittlung im Rahmen einer Kultur der mündlichen Überlieferung *(oral tradition)* – dem Medium Buch in vielfältiger Weise verweigert.

Einige Statements der FBI-Kollegen, die infolge dieser Diskussionen verfasst wurden, sollen diesen Gedanken näher erläutern. Nicola Cumer zum Beispiel vergleicht die Kunst der Improvisation mit der Fähigkeit, sich in einer Sprache im mündlichen Vortrag mitzuteilen:

> Für die Kunst der Klänge stellt die Improvisation, welche Komposition und Interpretation in sich vereint, die entsprechende grundlegende Fähigkeit dar, die eigenen musikalischen Ideen in der ursprünglichsten und umfassendsten Art und Weise auszudrücken. In dieser Hinsicht prägte sie bis zum Ende des 19. Jahrhunderts die gesamte Geschichte der sogenannten ‚Klassischen Musik'. Deshalb kann ein – wie man heute sagt – ‚historisch informierter' Zugang zur Alten Musik weder auf die Erforschung improvisatorischer Verfahren noch auf deren Anwendung in der musikalischen Praxis verzichten. Auch wenn im *Compendium Improvisation* die wichtigsten improvisatorischen Techniken des 17. und 18. Jahrhunderts zusammenfassend beschrieben sind, kann und will dieses Buch kein vollständiger methodischer Lehrgang sein; denn diese Kunst wird vor allem über den direkten Kontakt zwischen Lehrer und Schüler am Instrument vermittelt.

Zu dem eben erwähnten Lehrer-Schüler-Verhältnis, das im Zentrum jeder *oral tradition* liegt, äußert sich Rudolf Lutz aus seiner reichen pädagogischen Erfahrung heraus:

> Improvisieren zu lehren bzw. zu lernen setzt einen intimen Gedankenaustausch zwischen Meister und Schüler oder von Kollege zu Kollege voraus. Zwar können Muster und Modelle und sogar deren Ausschmückung und Aneinanderreihung durchaus nach einem Buch gelernt werden; das für den didaktischen Erfolg ausschlaggebende lebendige Feedback vollzieht sich jedoch nicht in Form einer nachlesbaren Folge methodischer Schritte, sondern in möglichst präziser Rückmeldung auf eine bestimmte Konstellation im gemeinsamen Arbeitsprozess, die sich nur bedingt voraussehen oder wiederholen lässt. In dessen Verlauf stellen sich dem Lehrer viele Fragen: Was geht vor im Kopf des Lernenden? Wann und wie verbinden sich seine flink agierenden Finger und Füße mit einer Anregung des Lehrers zu einer zündenden Idee und tragfähigen Struktur? Welche Facetten des entstehenden Werkes sollten durch gezielte Bemerkungen des Lehrenden beleuchtet werden? Sind es formale Aspekte, spieltechnische Details oder auch Fragen nach der Mittelstimme und dem für den kompositorischen *drive* eines Stückes nötigen Schwung? Welche Übung wäre vorzuschlagen, was könnte für einen bestimmten Studierenden der sinnvolle nächste Schritt, die passende neue Herausforderung oder die von seinem Erfahrungshorizont und Temperament her besonders geeignete Gattung oder Form sein? Bei all diesen Überlegungen spielen die Intuition des Lehrenden, seine Erfahrung, seine Aufmerksamkeit und nicht zuletzt seine Bereitschaft zur kritischen (Selbst)Reflexion eine entscheidende Rolle.
>
> Besonders talentierte und fortgeschrittene Spieler benötigen vielleicht überhaupt keinen Lehrer im engeren Sinne, sondern eher gezielte Anregungen und Aufgaben aus der Literatur. Johann Sebastian Bach, bekanntlich selbst ein bewunderter Improvisator, mag dafür als Beispiel gelten: Außergewöhnlich begabt und bereits von früher Jugend an überaus selbständig und zielstrebig, bewahrte er sich gleichwohl eine unstillbare Neugier, die ihn fremde Kompositionen und das Spiel anderer Meister genauso studieren ließ, wie er die Möglichkeiten der ihm zur Verfügung stehenden Instrumente auszuschöpfen trachtete.
>
> Zwar vertrete ich die Meinung, dass ein Zuviel an Methode die individuelle Entwicklung eines ‚Personalstils' letzten Endes sogar zu behindern vermag, was gerade für Improvisierende gilt, die einen eigenständigen Schaffens-

ansatz, jenes ‚Unbedingt-aus-sich-heraus-Gestaltende', das es für ein erfolgreiches Extemporieren braucht, (noch) nicht entwickelt haben. Und doch bin ich glücklich über die Herausgabe dieses *Compendiums,* denn es bietet eine Vielzahl von kreativen Denkansätzen, erprobten Lösungsmöglichkeiten und zugleich reichlich historisches Beispielmaterial, das geeignet ist, die lange Wegstrecke zur Meisterschaft unterstützend zu begleiten.

Ein Kennzeichen dieser Meisterschaft ist die Fähigkeit zum künstlerischen Ausdruck, also die Beherrschung einer Tonsprache weit über die Fragen von Syntax und Grammatik hinaus. Die meisten Quellen zur Improvisation bewegen sich jedoch größtenteils weit unterhalb dieses «höchsten practischen Gipffels in der Music» (Mattheson), wie Emmanuel Le Divellec darlegt:

Die überlieferten Improvisationstraktate, seien sie auch noch so detailliert, verfolgen nicht das Ziel, ‚alles sagen zu wollen'. Man erfährt zum Beispiel fast gar nichts über die formale Konstruktion eines Präludiums oder einer Fuge ... Vielmehr wird der Schwerpunkt auf Modelle, Diminutionen und Figuration gelegt, also auf den Erwerb eines Grundvokabulars und einer rudimentären Syntax. Das ist aber nur die Vorarbeit. Wie gelangt man anschließend zu einem künstlerischen Ergebnis? Dies bleibt dem Austausch zwischen Meister und Schüler überlassen, der Lektüre und vertieften Analyse zahlreicher Partituren, die man ‚mit der Brille des Improvisators' untersucht. Kurz: alles Dinge, die nicht in den Büchern zu finden sind. In dieser Hinsicht ist das *Compendium Improvisation* zweifellos nicht ganz ‚historisch', denn es möchte neben der genannten Grundlagenarbeit auch die künstlerische Absicht und die musikalische Geste ins Zentrum rücken – den Affektausdruck. In diesem Zusammenhang stellt das Bemühen um eine gewisse stilistische Strenge (besser: stilistische ‚Präzision') keine nutzlose Trockenübung dar; vielmehr wird es zu einem Mittel zum Zweck des unmittelbaren Ausdrucks, zum Ausgangspunkt eines durchaus individuellen Personalstils.
Wenn dieses *Compendium* nicht nur ein recht breites Spektrum an Modellen vorlegt und deren Präsentation auf eine solide historische Basis stellen möchte, sondern daneben auch eine Kontinuität in der auf diesen Modellen fußenden musikalischen Satzlehre aufzeigt; wenn es darüber hinaus die Entdeckungslust für Stile wecken kann und die Aussicht eröffnet, sich in diesen Stilen ‚mit Deutlichkeit und Ausdruck' musikalisch zu äußern; kurz: wenn es sich nur ein wenig der oben genannten Utopie annähert, ‚alles sagen zu wollen', wird es sein Ziel erreicht haben.

In der Tat kann das vorliegende Buch die meisten Elemente des soeben geschilderten Ideals einer künstlerisch hochstehenden Improvisationskunst bestenfalls – im Sinne des Eingangszitats – «erklären» und einige Methoden und Wege dorthin «zeigen», oder zumindest andeuten; um das genannte Ideal aber erreichen zu können und mit ihm das Ziel, eine Tonsprache wirklich zu beherrschen und aus ihrem Innersten heraus zu «verstehen», führt kein Weg am eigenen Tun vorbei. Es braucht das (gemeinsame) Ausprobieren, sei es unter Anleitung eines Lehrers, im Austausch mit gleichgesinnten Kollegen oder im ‚Dialog' mit den Werken der Komponisten, die uns über die Jahrhunderte hinweg als einzige Zeugnisse einer verlorengegangenen Kunst erhalten geblieben sind. So bleibt mir nur zu hoffen und zu wünschen, dass das *Compendium* eine Hilfe dabei sein kann, diese Kunst zu neuem Leben zu erwecken.

Danksagung

Das *Compendium Improvisation* verdankt sein Entstehen maßgeblich der Initiative des langjährigen Leiters der Schola Cantorum Basiliensis, Peter Reidemeister. Er hatte den Improvisationsunterricht an der SCB inhaltlich und administrativ entscheidend ausgebaut und dazu angeregt, die zahlreichen losen Blätter und Arbeitsmaterialien, die für den Unterricht Verwendung fanden, zu sammeln und zu ordnen. Freilich war es von dieser Sammlung bis zum fertigen Buch ein weiter Weg. Er wurde auch von den nachfolgenden Leitern des Instituts, vor allem von Regula Rapp und Thomas Drescher, wohlwollend und tatkräftig begleitet. Auch für die Aufnahme in die Scripta-Reihe der Schola Cantorum Basiliensis sei ihnen herzlich gedankt.

Eine umfangreiche Publikation wie die vorliegende kann ohne großzügige finanzielle Unterstützung nicht realisiert werden. Wir sind daher der Maja Sacher-Stiftung und dem Förderverein der Musik-Akademie Basel sowie ungenannten privaten Spendern zu großem Dank verpflichtet. Ihr Engagement und ihre Geduld haben die Drucklegung schließlich möglich gemacht.

Das *Compendium* wäre ohne den regelmäßigen Austausch über methodische Fragen innerhalb der Forschungsgruppe Basel für Improvisation nicht denkbar gewesen. Auch wenn schlussendlich nur ein Herausgeber auf dem Einband figuriert, ist dieses Buch das gemeinsame Werk dieses

Kollektivs, das sich in zahlreichen Diskussionen über dessen Aufbau und Inhalt austauschte. So gilt mein persönlicher Dank dessen Mitgliedern: Dirk Börner, Nicola Cumer, Emmanuel Le Divellec, Sven Schwannberger und allen voran Rudolf Lutz.

Auch die übrigen Autoren sind als ehemalige Studierende, Mitdozierende und Fachkollegen mit der FBI verbunden. Unter ihnen sei vor allem Gaël Liardon namentlich erwähnt: Er war dank seines enthusiastischen Engagements für die Stilimprovisation und seine (gemeinsam mit Pierre-Alain Clerc unternommenen) monatlichen Reisen von Lausanne nach Basel am Entstehen der FBI maßgeblich beteiligt. Ihm und auch den übrigen Autorinnen und Autoren gilt mein Dank für die Geduld, mit der sie den langwierigen Entstehungsprozess des Bandes begleitet haben.

Die Forschungsabteilung der SCB unterstützte, vor allem durch die engagierte Mitarbeit von Anselm Hartinger und Martin Kirnbauer, den Entstehungs- und Publikationsprozess. Markus Jans hat den gesamten Band nicht nur korrekturgelesen, sondern schlussendlich sogar an zwei Stellen ergänzendes Material aus seinem reichen Erfahrungsschatz als Dozent für historische Satzlehre beigesteuert. Das äußerliche Erscheinungsbild verdankt das *Compendium* nicht zuletzt Frank Litterscheid: Ihm ist es gelungen, auch die ungewöhnlichsten Wünsche der Autoren in einen ansprechenden Notensatz zu übertragen. Schlussendlich betreute Florian Besthorn vonseiten des Verlags die Drucklegung. Allen namentlich erwähnten Personen sowie den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Schwabe-Verlags und den im Abbildungsverzeichnis genannten Bibliotheken, aber auch all denjenigen, die hier ungenannt geblieben sein sollten, sei herzlich für die Mithilfe am *Compendium Improvisation* gedankt.

Arlesheim, im August 2017
Markus Schwenkreis

Fantasieren im 17. und 18. Jahrhundert – Über Praxis und Methodik einer verloren gegangenen Kunst

Markus Schwenkreis[1]

> Der phantastische Nahm ist sonst sehr verhaßt; alleine wir haben eine Schreib-Art dieses Nahmens, die wol beliebt ist, und hauptsächlich ihren Sitz im Orchester und auf der Schaubühne, nicht nur für Instrumente, sondern auch für Sing-Stimmen behauptet. Er bestehet eigentlich nicht sowol im Setzen oder Componiren mit der Feder, als in einem Singen und Spielen, das aus freiem Geiste, oder wie man sagt, ex tempore geschiehet. [...] Wir haben zwar oben gesagt, daß dieser fantastische Styl seinen Sitz in den Schauspielen hat; allein, mit dem Zusatze: hauptsächlich, indem ihn nichts hindert, auch in der Kirche und in den Zimmern sich hören zu lassen. [...] Was wollten doch die Herren Organisten anfangen, wenn sie nicht aus eignem Sinn in ihren Vor- und Nachspielen fantaisiren könnten? es würde ja lauter höltzernes, auswendig-gelernetes und steiffes Zeug herauskommen. [...] Wie offt unterhält nicht ein fertiger Violinist (andrer Instrument-Spieler zu geschweigen) sich und seine Zuhörer auf das allerangenehmste, wenn er nur bloß und gantz allein fantaisiret? Was tag-täglich auf dem Clavier, als dem dazu beqvemsten Werckzeuge, auf der Laute, Viol da Gamba, Queerflöte u. s. w. geschiehet, ist bekannt; [...] und wie die geläuffigen Kehlen der Sängerinnen, absonderlich der Welschen, es treiben, solches kan man bey denen, die mit dergleichen Geschicklichkeit begabet sind, an Höfen und auf Schaubühnen am besten wahrnehmen. Nur Schade, daß keine Regeln von solcher Fantaisie-Kunst vorhanden![2]

In diesem Ausschnitt aus dem *Vollkommenen Capellmeister* zeichnet Johann Mattheson (1681–1764) ein bemerkenswertes Bild einer hochstehenden, die gesamte Musikpraxis seiner Zeit durchdringenden Improvisationskunst. Umso mehr erstaunt es den heutigen Leser, dass es offenbar «keine Regeln», also keine eigentliche, im Druck erschienene Schule des Fantasierens gegeben haben soll. Ja, es fehlte sogar ein einheitlicher Begriff, mit welchem das gänzlich freie oder auch nur von der komponierten Vorlage abweichende Musizieren bezeichnet wurde:[3]

- Der häufig verwendete Ausdruck ‚**Extemporieren**' wurde von der Rhetorik übernommen und bezeichnet dort den aus dem Moment heraus gestalteten Vortrag einer freien Rede. Dabei stützt sich der Redner (ebenso wie der extemporierende Musiker) nicht auf eine zuvor auswendig gelernte Vorlage, sondern trägt ohne längere Vorbereitung seine Gedanken spontan formulierend vor. Die fehlende Bedenkzeit kommt auch in der oft gebrauchten Formulierung «aus dem Stegreif» (also: ‚aus dem Steigbügel', das heißt ohne vom Pferd abzusteigen) zum Ausdruck. Die Kunst der Improvisation, in der Konzeption und Ausführung eines Musikstücks zeitlich zusammenfallen, wurde deshalb auch vielfach als *compositio extemporanea* bezeichnet (mehr dazu weiter unten).
- Unter ‚**Präludieren**' verstand man im engeren Sinne vor allem die Ausführung eines extemporierten Vorspiels. Im lutherischen Gottesdienst der Zeit erfüllten solche Präludien nach dem Zeugnis Matthesons hauptsächlich drei Aufgaben: «Daß die Zuhörer, zu der folgenden Haupt-Materie, oder zum angesetzten Choral-Gesange vorbereitet werden mögen, solches ist unstreitig der vornehmste Nutz des Präludirens [...]. Der zweite Nutz bestehet darin, daß die Zeit, so zum Gottesdienst gewidmet ist, genau ab- und eingetheilet werde [...]. Der dritte Nutz des Vorspielens ist, daß man von einer bisweilen gantz-entgegen stehenden Tonart des vorhergehenden Gesanges oder Stückes, mit guter Geschicklichkeit, und gleichsam unvermerckter Weise in die andre gelange.»[4] Neben ihrer Funktion als Choralvorspiele erklangen improvisierte Präludien auch vor der Kantate oder einem anderen Stück Figuralmusik, damit «die Sänger den Ton fassen, und die Inst-

1 Dieser Artikel basiert in wesentlichen Teilen auf zwei früheren Arbeiten des Autors, die im *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* und im *Dutch Jornal of Music Theory* erschienen sind (Schwenkreis 2007 bzw. Schwenkreis 2008).

2 Mattheson 1739, S. 87–88.

3 Zu den folgenden terminologischen Ausführungen vgl. Bandur 2002 und Betz 2001, zum Teil auch Dietrich 2002. Die Bezeichnungen ‚Improvisation' und ‚Improvisieren' sind erst seit Beginn des 19. Jahrhunderts als «die zentralen Begriffswörter für die unterschiedlichsten Verfahren der nicht schriftgebundenen musikalischen Produktivität» in Gebrauch (Bandur 2002, S. 5).

4 Mattheson 1739, S. 472.

rumentisten rein stimmen mögen».[5] Wesentlich freier präludieren kann der Organist, wenn er «so wohl zum Anfange des Gottesdienstes, als auch zum Ausgange spielet, und folglich Zeit genug übrig ist, etwas rechtes hören zu lassen»; hier erwartete der Kenner nicht nur «eine Lebhaftigkeit der Erfindung», sondern auch «eine prächtige und wohlausgearbeite[te] Fuge».[6] Das Präludieren vor der Aufführung eines komponierten Stücks blieb aber keineswegs auf den Gottesdienst oder auf Tasteninstrumente beschränkt. Denn: «Ein Praeludium kann auch jeder auf seinem Instrumento machen, es sey beschaffen wie es wolle».[7]

– Daneben bezeichnete man mit ‚Präludieren' ganz allgemein den improvisierten Vortrag, auch dann, wenn die Musik keine einleitende Funktion hatte. In gleicher Bedeutung sprach man aber auch von ‚**Fantasieren**'.[8] Der Spieler folgte ganz seiner ‚Fantasie' (von griech. *phantasia* = Erscheinung, innere Vorstellung, geistiges Bild) und spielte «aus dem Kopffe», «weder an [vorgegebene] Worte noch Melodie, obwol an Harmonie» gebunden. Diese enorme improvisatorische Freiheit wurde als Kennzeichen des sogenannten «fantastischen Styls» mehrfach beschrieben.[9]

Neben der Kunst des freien Präludierens und Fantasierens gehörte aber auch die spontane Veränderung oder Erweiterung des vorgetragenen Notentextes zum musikalischen Alltag im 17. und 18. Jahrhundert: Cembalisten, Organisten und Lautenisten begleiteten aus der unausgesetzten Continuostimme, improvisierten zwischen Stücken in unterschiedlichen Tonarten vermittelnde, modulierende Überleitungen und diminuierten oder variierten die ihnen vorliegenden Sätze; Sängerinnen und Sänger übten sich im *contrappunto alla mente*[10] und veränderten den Notentext ihrer Arien; Instrumental-Solisten diminuierten im frühen 17. Jahrhundert ganz selbstverständlich die ihnen vorgegebene Linie, improvisierten frei über einem Ostinato-Bass oder verzierten in späterer Zeit die langsamen Sätze der von ihnen vorgetragenen Sonaten. Zudem fanden sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts immer öfter auch Fermaten und Kadenzen in Solostücken und Arien, die eine entsprechende improvisatorische Ausgestaltung verlangten.[11]

Für viele dieser improvisatorischen Praktiken und die dafür nötigen Fertigkeiten der ausübenden Musiker lassen sich oft nur punktuell Belege finden. Eine entscheidende Ausnahme für den Bereich der Tasteninstrumente bilden in dieser Hinsicht die sogenannten ‚Organistenproben': Angaben über die anspruchsvollen Aufgaben, die während des Probespiels für eine frei gewordene Organistenstelle von den Bewerbern zu bewältigen waren, haben sich im Musikschrifttum der Zeit und in vereinzelten Akten erhalten.[12]

5 Niedt 1710-1721, 2. Teil, S. 102. Niedt berichtet an gleicher Stelle, dass das Präludium «mit dem vollen Wercke, oder sonst starcken Registern» gespielt wurde, um die den liturgischen Ablauf störenden Stimmgeräusche des Orchesters zu übertönen. Für eine der ausführlichsten Beschreibungen eines Stimmpräludiums vgl. Praetorius 1619 ab S. 151.

6 Scheibe 1745, S. 428.

7 Niedt 1710-1721, 2. Teil, S. 102. Anstelle des Cembalisten (vgl. C. P. E. Bach 1753-1762, 2. Teil, S. 327–328) konnten also auch Melodie-Instrumentenspieler vor der Aufführung geschriebener Stücke präludieren (vgl. hierzu die eingangs zitierte Stelle bei Mattheson). Eine Anleitung dazu gibt Hotteterre 1719.

8 In den deutschsprachigen Quellen erscheint der Begriff wohl erstmals im *Syntagma musicum:* «Tocata, ist als ein Praeambulum, oder Praeludium, welches ein Organist, wenn er erstlich uff die Orgel, oder Clavicymbalum greifft, ehe er ein Mutet oder Fugen anfehet, aus seinem Kopff vorher fantasirt, mit schlechten enzelen griffen, und Coloraturen, etc.» (Praetorius 1619, S. 25). Zur Differenzierung zwischen ‚Präludieren' und ‚Fantasiren' vgl. Adlung 1758, S. 752.

9 Zum Beispiel bei Mattheson 1739, S. 88, woher auch die angeführten Zitate stammen; zur Begriffsgeschichte des *stylus phantasticus* vgl. Betz 2001, S. 4.

10 Diese Kunst des gesungenen Kontrapunkts umfasste unter anderem die Improvisation einer oder mehrerer, oft auch kanonisch verlaufender Gegenstimmen zu einem Cantus firmus und die Techniken des drei- und vierstimmigen Fauxbourdon (→ S. 23f.). Der *contrappunto alla mente* wurde bis weit ins 18. Jahrhundert hinein gepflegt (vgl. Prim 1961); für die wichtigsten Quellen dieser auch für die Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts bedeutenden Improvisationsdisziplin vgl. Canguilhem 2013; eine hervorragende praktische Einführung bietet Janin 2012.

11 Für Nachweise der hier beschriebenen improvisatorischen Praktiken vgl. den Artikel ‚Improvisation' in MGG2 (Miehling-Seedorf 1996).

12 Vgl. zum Beispiel Werckmeister 1702, S. 68–69. Für weitere Organistenproben vgl. Doll 1989, S. 35-40 und Maul 2007.

Organistenproben

> Wenn aber ein Organist nicht gesetzt, daß er ex tempore etwas zu Markte bringen kann, sondern nur vom Blatt zu spielen gewohnet ist, wo will er denn allzeit etwas bei der Hand haben? Das ist freilich eine erbärmliche Sache für einen Organisten, der sich einzig und allein mit fremden Gedanken behelfen und mit anderen Kälbern pflügen muß.[13]

Wie die obigen Ausführungen zum Präludieren belegen, wurden von jeher hohe Erwartungen an die improvisatorischen Fähigkeiten eines Organisten gestellt. Zum Beispiel verlangte das vermutlich aus dem 16. Jahrhundert stammende *regolamento* für San Marco in Venedig vom Kandidaten, über das zufällig bestimmte Thema eines Kyrie oder einer Motette vierstimmig zu fantasieren. Ebenfalls durch Zufall wurde der gregorianische Cantus firmus ermittelt, der in der nachfolgenden Prüfungsaufgabe jeweils im Bass, Tenor, Alt und Sopran durchzuführen war, während die übrigen Stimmen dazu im polyphon-imitatorischen Satz frei ergänzt werden mussten. Zuletzt hatte der Bewerber auf eine Versette, die ihm vom Chor vorgesungen wurde, imitierend zu antworten.[14]

Trotz der Unterschiede zwischen katholischer und protestantischer Liturgie sowie den gewandelten Anforderungen der Generalbasszeit begegnen uns etwa hundert Jahre später in Hamburg ähnliche Aufgabenstellungen. Einem Bericht über die Organistenprobe, die Matthias Weckmann 1655 für die Organistenstelle von St. Jacobi absolvierte, entnehmen wir, dass dieser sein Probespiel mit einer Fuge über das ihm aufgegebene, tonartlich verwickelte Thema eröffnete. (Ein improvisiertes Präludium zu dieser Fuge im vollen Werk durfte selbstverständlich auch nicht fehlen.)

> Hernach tractirt er das geistliche Kirchen-Liedt, so ihm auffgegeben: ‚An Waßerflüßen Babilon' p.[edaliter] auff 2 Clavir. [...] Er spielt erstlich anfangs den Choral gantz schlecht [schlicht] und einfeltig, daß der gemeine Mann, so die meisten in der Kirche wahren, verstehen konten. Hernach hat er ihn fugenweiße tractirt und durch alle Transposition geführet [...]. Hirnegst muste er mit H. Schopen ein Violin-Solo machen, umb zu vernehmen, wie er in den General-Baß berühmt wehre. [...] Zu letzt und zum Beschluß in vollen Werk eine lustige Fuge.[15]

Auch andere überlieferte Orgelproben nennen als Aufgaben die Improvisation eines freien Präludiums sowie einer Fuge zu einem kurz zuvor gestellten Thema, die Begleitung eines Instrumental- oder Vokalsolos aus der Generalbass-Stimme und unterschiedliche Choralvorspiele zu einem Cantus firmus. Daneben wurden auch Modulationen und das Transponieren des Chorals in entlegene Tonarten verlangt. Beispielhaft sind in dieser Hinsicht nach wie vor die Orgelproben, die Johann Mattheson 1731 in seiner *Grossen General-Bass-Schule* veröffentlichte. Eine davon ist im Kasten auf der folgenden Seite wiedergegeben.

Angesichts solch hoher Ansprüche liegt auf der Hand, dass die Vermittlung entsprechender Kenntnisse und Fähigkeiten im Zentrum der Clavier-Ausbildung[16] dieser Zeit gestanden haben muss. Dennoch existieren kaum schriftliche Quellen und die Lehrinhalte, die in mündlicher Unterweisung vom Lehrer an den Schüler weitergereicht wurden, scheinen unwiederbringlich verloren. Ein Blick auf Jacob Adlungs Ausführungen über die Methode «die Musik, sonderlich das Clavier, zu lehren und zu lernen»[17] wird uns aber zeigen, in welch hohem Maße die Clavier-Pädagogik seiner Zeit vor allem auf die Vermittlung improvisatorischer Fähigkeiten ausgerichtet war. Damit eröffnen sich Wege, wie diese Kunst heutzutage, trotz des Abbruchs einer über Jahrhunderte währenden Lehrtradition, wiederbelebt werden kann.

13 Aus *Einige Diskurse zweier Orgelfreunde* (Greiz 1742), zitiert nach Werner 1933, S. 111.

14 Vgl. Caffi 1854, Bd. 1, S. 28. Ernst Ferand vermutet, dass diese Organistenprobe bereits vor 1541 in Gebrauch gewesen sein könnte (vgl. Ferand 1938, S. 319; der für diese Hypothese herangezogene Eintrag bei Caffi 1854, Bd. 1, S. 107 belegt, dass es sich bei Ferands Angabe «vor 1451» um einen Druckfehler/Zahlendreher handeln muss).

15 Der Bericht findet sich in der zu Beginn des 18. Jahrhunderts verfassten sogenannten «Organistenchronik» Johann Kortkamps (zitiert nach: Krüger 1933, S. 205–206).

16 Unter ‚Clavier' wurden im 17. und 18. Jahrhundert sämtliche Tasteninstrumente wie Clavichord, Cembalo und Orgel, später auch Fortepiano verstanden. In diesem Sinne wird der Begriff auch im Folgenden verwendet.

17 Adlung 1758, S. 788–803; das Zitat stammt aus dem Titel des betreffenden Kapitels.

Organistenprobe Hamburg 1725

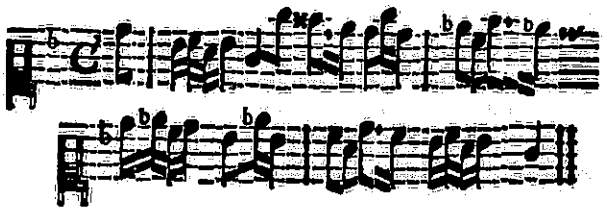
Johann Mattheson (1681–1764)[18]

Im Jahr 1725. den 24. October werden sich die um den erledigten Organisten-Dienst an der Hamburgischen Dom-Kirche anhaltenden Personen belieben lassen:

1. Aus freiem Sinn kurtz zu präludiren; doch nichts studiertes, welches man gleich hören wird. Es soll dieses Vorspiel im A dur angefangen, und im G moll geendiget werden, so daß es ungefähr zwo Minuten währen mag.

2. Den Choral: Herr Jesu Christ, du höchstes Gut etc. auf das beweglichste, doch nicht über sechs Minuten lang, zu tractiren: absonderlich einmahl auf zweien Clavieren, mit dem Pedal, in einer reinen dreistimmigen Harmonie, ohne Verdoppelung des Basses, so daß die Füsse nicht wissen, was die Hände thun; noch diese mit jenen eine weitere, als wolklingende Gemeinschafft haben. Dieser Umstand wird desto billiger erfordert, je gemeiner es ist, daß die lincke Hand mit dem Pedal einerley Gänge zu machen pfleget, und Octaven-Weise verfährt. Die Mittel-Stimme soll auch hiebey geschickt modulieren.[19]

3. Gegenwärtiges Fugen-Thema,[20] aus dem Stegereiff, wol durch- und auszuführen:



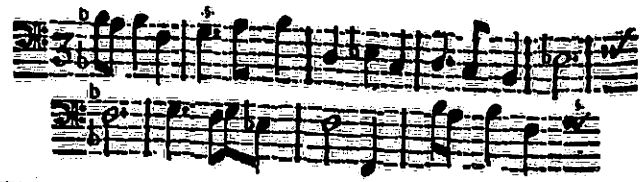
Auch dabey folgenden Gegensatz zugleich einzuführen, zu versetzen und füglich anzubringen

solches kann gar wohl in vier Minuten verrichtet werden: weil hier die Frage ist, wie gut, nicht aber wie lang, die Fuge gerathen sey.

4. Dieselben Aufgaben, zum sichtbaren Zeugniß ihrer Compositions-Wissenschafft, innerhalb zweer Tage, nach gespielter Probe, schrifftlich ausgearbeitet, aufzuweisen: sintemahl es aller Vernunfft gemäß ist, daß derjenige schwerlich, stehenden Fusses, etwas gutes hervorbringen könne, der es nicht, wenn er Zeit dazu hat, weit besser in die Feder zu fassen vermag: zu geschweigen, daß den Ohren, durch die Geschwindigkeit im Spielen, mancher Fehler entwischet, der ihnen sonst empfindlich genug fällt, wenn man langsam verfährt; wozu aber die Aufschreibung erfordert wird, um des Verfassers Fähigkeit besser daraus, mittelst gemächlicher Anhörung und Wiederholung der Sätze, zu beurtheilen. Denn, wenn einer hieraus schliessen wollte, die Augen hätten bey dieser Untersuchung etwas vor den Ohren voraus, so betriegt er sich: weil es doch zuletzt wiederum auf das Gehör, und dessen endlichen Ausspruch, ankömmt.

5. Eine ausgesuchte Sing-Arie [...] mit dem General-Baß, bey dem ersten Anblick recht und wol zu begleiten: welches etwa vier Minuten betragen dürffte.

6. Mit einer kurtz-gefassten Ciacona, über folgendem Grund-Satz, zu schliessen, und das volle Werck dazu zu gebrauchen: etwa sechs Minuten lang.



18 Mattheson 1731, S. 34–35.

19 Im Sinne von: ‚melodisch geschickt geführt werden'; die Bedeutung ‚in eine andere Tonart ausweichen' nimmt der Begriff ‚modulieren' erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an.

20 In einer Fußnote bemerkt Mattheson: «Ich wuste wol, wo dieses Thema zu Hause gehörte, und wer es vormahls künstlich zu Papier gebracht hatte; aber ich wollte nur sehen, wie der eine oder andre damit umgehen würde.»

Alles in einem andächtigen, eingezogenen, gründlichen und nachdrücklichen Styl, ohne clavicymbalisches Hacken und Dreschen, so eingerichtet, daß es bey jedem nicht über eine halbe Stunde währet.

Methodik des Tasteninstrumentenspiels im 18. Jahrhundert

> Die Clavierkunst wird mehrenteils in 4 Theile abgetheilet. Der Generalbaß ist der erste; die Wissenschaft den Choral zu spielen der zweyte; die sogenannte italiänische Tabulatur die dritte; das Fantasiren, oder das Spielen aus eigener Erfindung der vierte. Es ist aber nicht die Meynung, als müßten sie in dieser Ordnung einander folgen, und man müßte mit dem einen erst fertig werden, ehe man sich an den folgenden wagt.[21]

Im praktischen Teil seiner 1758 erschienenen *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* entwirft Jacob Adlung (1699–1762) eine Methodik des Tasteninstrumentenspiels, die sich grundlegend von der heutigen Praxis unterscheidet. Für Adlung und für viele seiner Zeitgenossen wäre ein Verzicht auf die Vermittlung improvisatorischer Fertigkeiten und die heutzutage übliche völlige oder zumindest weitgehende Beschränkung auf das Literaturspiel undenkbar gewesen. So beklagt zum Beispiel Georg Andreas Sorge im ersten Teil seines *Vorgemachs der musicalischen Composition* (1745):

> Es gibt viele die auf dem Clavier ein Stück vom Blat gantz gut wegspielen [...]; ja viele können wohl ziemlich lange und schwere Stücke auswendig lernen, und so dann daher spielen: Wenn sie aber auch nur wenige Tacte aus dem Kopffe machen sollen, so bricht ihnen der Angstschweiß aus. [...] Was ist die Ursach? Antwort: Sie wissen weder was Melodie, noch Harmonie ist, und haben gemeiniglich wenig oder gar nichts von der Wissenschaft die zum General-Basse gehöret gelernet. Sie sind wie die Nonne, die wohl den lateinischen Psalter herlieset oder singet, aber nichts davon verstehet.[22]

Ziel des Clavier-Unterrichts war es deshalb, von Anfang an das Spiel ohne Noten zu fördern und den Schüler auf die Anforderungen einer beruflichen Karriere als Organist oder Cembalist vorzubereiten. Wie dies durch ein geschicktes Ineinandergreifen der vier Disziplinen Generalbass, Choral, Literaturspiel und Improvisation zu erreichen war, bespricht Adlung ausführlich in den letzten Kapiteln seiner *Anleitung*.[23] Seiner Einteilung folgend, sollen in den nun folgenden Abschnitt die wesentlichen Elemente einer Methodik der stilgebundenen Improvisation vorgestellt und mit wenigen Beispielen deren Präsenz in Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts nachgewiesen werden.

1. «Generalbaß» – Improvisation über einen vorgegebenen Bass

Sobald die Musikschüler erste einfache Literaturstücke zu spielen verstehen, wird ihr Unterricht – «zumal da es den Lernenden und Lehrenden verdrießlich sein würde, die ganze Stunde einerley zu hören»[24] – um erste Übungen im **Generalbass** ergänzt. Erklärtes Ziel des Generalbass-Unterrichts ist zunächst die Beherrschung aller üblichen Bezifferungen und die Befähigung zur Begleitung einer Solo-Sonate aus der bezifferten Bass-Stimme. Darauf aufbauend dann aber auch die Harmonisation unbezifferter Bässe und das Spiel von **Partimenti**. Diese in Generalbass-Notation aufgezeichneten Solo-Stücke erfordern eine wesentlich freiere, zum Teil kontrapunktische Führung der Oberstimmen. Sie vermitteln die Beherrschung komplexer harmonischer Strukturen und formaler Abläufe und bereiten so auf das freie Fantasieren ohne Bass-Vorlage vor. Als Partimento-Übungen stehen uns aber heute nicht nur die Bässe der erhaltenen Sammlungen zur Verfügung. Georg Andreas Sorge erwähnt ausdrücklich die Möglichkeit, Partimenti aus Literaturstücken zu gewinnen und nennt dies den besten Weg, «ein guter Compositor extemporaneus und fertiger General-Baßist zu werden.»[25]

21 Adlung 1758, S.625.
22 Sorge 1745-1747, 1. Teil, S. 419–420.
23 Vgl. Adlung 1758, Kapitel 14 bis 17 und 19.
24 Ebd., S. 793.
25 Sorge 1745-1747, I. Teil, S. 417.

2. «Choral» – Improvisation über eine vorgegebene Melodie

Hat der Schüler genügend Fortschritte im Literaturspiel gemacht und beherrscht er im Generalbass die wichtigsten Bezifferungen, kommt als drittes Fach das **Choralspiel** hinzu. Adlungs methodisches Vorgehen erinnert in dieser Hinsicht stark an Johann Sebastian Bach. Auch dieser begann seinen Kompositionsunterricht, nachdem Übungen im Literaturspiel vorausgegangen waren, «mit der Erlernung des reinen 4stimmigen Generalbaßes [...]. Hernach ging er mit ihnen an die Choräle; setzte erstlich selbst den Baß dazu, u. den Alt u. den Tenor musten sie selbst erfinden. Alsdenn lehrte er sie selbst Bässe machen.»[26]

Noch 1803 betont Johann Christian Kittel (1732–1809), der in seiner Jugend sowohl bei Bach als auch bei Adlung Unterricht genoss, dass es «keinen bessern Weg [gebe], auf welchem der Anfänger zu einer gründlichen Fertigkeit in allen harmonischen Wendungen gelangen könnte, als die fleißige und fortgesetzte Uebung zu einem Cantus firmus mehrere Bäße zu verfertigen».[27] Es braucht wohl kaum erwähnt zu werden, dass diese Fertigkeit – so Adlung – «nachher sonderlich bey dem Fantasieren»[28] von großem Nutzen sei.

3. «Italiänische Tabulatur» – Literaturspiel als Anregung für eigene Improvisationen und Kompositionen

Wie bereits erwähnt, war die Unterweisung im Literaturspiel in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts niemals nur Selbstzweck. Denn in den Augen Adlungs war ein Spieler, der «beständig entweder auswendig lernen, oder die Noten vor die Nase legen muß», wie ein Prediger, der «alles von Wort zu Wort auswendig lernen, oder herlesen muß». Er hielt diesen wie jenen «vor geplagte Creaturen».[29] Das Studium der sogenannten **«italiänischen Tabulatur»**[30] diente stattdessen – neben der Übung der Fingerfertigkeit und der Verfeinerung der Spieltechnik – vor allem dem Zweck, dass man «die Einfälle anderer bey seiner eigenen Fantasie sich könne zu Nutzen machen».[31] Adlung verfolgt dabei eine Strategie der ‚Blütenlese', die er folgendermaßen beschreibt:

> Wenn ein Stück durchaus angefüllt ist mit schönen Gedanken, so mache ich es mir zu eigen vor Geld, oder durch eine Abschrift. Andere Stücke, worinne die brauchbaren Blumen seltener vorkommen, ziehe ich aus, wie man die besten Redensarten aus einem lateinischen Schriftsteller ziehet.[32]

In der Auseinandersetzung mit den Werken bekannter Komponisten erweitert der Clavierschüler sein persönliches Repertoire an typischen ‚Vokabeln' und Wendungen, die er dann in eigenen Improvisationen (und Kompositionen) verwenden kann. Er wird dazu angehalten, den Werken, die er spielt oder hört, immer auch mit kompositorischer Neugier zu begegnen, einer Neugier, wie sie auch Wolfgang Amadeus Mozart an den Tag legte, als er erstmals Johann Sebastian Bachs Motette «Singet dem Herrn ein neues Lied» hörte. Johann Friedrich Rochlitz berichtet in der von ihm begründeten *Allgemeinen Musikalischen Zeitung:*

> Kaum hatte der Chor einige Takte gesungen, so stutzte Mozart – noch einige Takte, da rief er: Was ist das? – und nun schien seine ganze Seele in seinen Ohren zu seyn. Als der Gesang geendigt war, rief er voll Freude: Das ist doch einmal etwas, woraus sich was lernen läßt![33]

26 C. P. E. Bach, «Biographische Mitteilungen über Johann Sebastian Bach» (Bach-Dokumente III, Nr. 803, S. 289).

27 Kittel 1803-1808, 1. Teil, S. 18; Kittel erläutert in allen drei Teilen seines Werks mehrmals Zeile für Zeile die Harmonisationsmöglichkeiten für die von ihm behandelten Choräle. Auch Kirnberger versieht in seiner *Kunst des reinen Satzes* die ersten beiden Zeilen seines Beispielchorals mit 28 unterschiedlichen Bässen (Kirnberger 1776-1779, 2. Teil, S. 22-31).

28 Adlung 1758, S. 679.

29 Ebd., S. 731.

30 Adlung versteht darunter sowohl die zweizeilige Klaviernotation (im Gegensatz zur reinen Buchstabenschrift der ‚neuen deutschen Orgeltabulatur') als auch das Spiel aus derselben (ebd., S. 700).

31 Adlung 1758, S. 700.

32 Ebd., S. 726. Ein historisches Beispiel für diese Art, mit Literaturstücken zu arbeiten, findet sich in Johann Nennings *Nova instructio* (Spiridion 1670-1675). Zu Beginn des zweiten Teils enthält sie eine Sammlung von kurzen Phrasen, die auswendig gelernt und transponiert werden sollen, um sie jederzeit in eine Improvisation einfügen zu können. Sie sind zum Großteil und weitgehend unverändert aus den Toccatenbüchern Girolamo Frescobaldis entnommen.

33 Bach-Dokumente III, S. 1009.

4. «Fantasieren» – Improvisation mit Satzmodellen

Im Verlauf von Adlungs Lehrgang des Clavierspiels werden die Vorgaben, an denen sich der Schüler orientieren kann, immer weniger. Während er im Literaturspiel noch die vollständig ausnotierte Klavierpartitur vor Augen hat, ist sein Bezugspunkt im Generalbass- und Partimentospiel nur eine einzelne Bass-Stimme, die zunächst zwar noch beziffert, später sogar unbeziffert ist. Auch im Choralspiel sind anfangs Melodie und bezifferter Bass vorgegeben; schlussendlich jedoch begleitet der fertig ausgebildete Organist die seit Kindertagen bekannten Melodien ‚aus dem Kopfe' und passt seine Harmonisationen und die frei gestalteten Zeilenzwischenspiele dem Textgehalt der jeweiligen Strophe an.

Die letzte Disziplin, die Adlungs Schüler in Angriff nehmen müssen, kommt dagegen von Anfang an ohne ‚Leitplanken' aus. Stattdessen geht es im Fantasier-Unterricht zunächst um verschiedenartige Satzbausteine und deren Kombination. Ausschnitte aus der Oktavregel, Sequenzmodelle, Orgelpunktharmonien und Kadenzen bilden den ‚Satzmodell-Baukasten', aus dem man sich frei bedienen kann.[34] Diese Bausteine sind dem Schüler zwar schon vom Generalbass her bekannt. Anstatt sie aber nur passiv anhand der bezifferten Bass-Stimme zu realisieren, muss er sie nun aktiv verwenden, ihre kontrapunktische Funktionsweise verstehen lernen und mit ihrer Hilfe durch die Tonarten modulieren.

Dieser Baukasten wird bald einmal erweitert um die bereits erwähnten Anregungen aus dem Literaturspiel: Nach der Grundlagenarbeit an den erwähnten einfachen Satzmodellen «nehme man anderer Künstler Einfälle vor sich, und zwar die besten, nicht aber eben die schwersten, (als welche gar oft die besten nicht heissen können) und merke ihre Sätze und Gänge.»[35] Fortgeschrittene Schüler, die über die Auseinandersetzung mit Partimentobässen oder –fugen auf die Beherrschung längerer Formabläufe und kontrapunktischer Formen vorbereitet wurden, können schlussendlich auch die Improvisation von konzertanten Sätzen und frei gestalteten Fugen wagen.

5. ‚Deklinieren' – improvisatorische Basisarbeit

Das Spiel mit den Bausteinen beim «Fantasieren» setzt die Fähigkeit voraus, diese musikalischen Elemente transponieren zu können. Folglich sind entsprechende Übungen unverzichtbarer Bestandteil des Improvisationsunterrichts. Anweisungen zum **Transponieren** finden sich schon in einer der frühesten Quellen des Clavierspiels, der Tabulatur des Adam Ileborgh von 1448.[36] Adlungs Schüler üben solches nicht nur im Generalbass-Unterricht. Auch die bekannten Choräle werden in verschiedensten Tonarten gespielt.

Daneben zählt das **Diminuieren** und **Variieren**, also das Umspielen einer melodischen Linie (oder eines harmonischen Gerüsts) in kleineren Notenwerten zu den unverzichtbaren Grundübungen des Fantasierunterrichts. Die methodische Idee, verschiedene Diminutionsmöglichkeiten in einer nach Intervallen geordneten Tabelle zu verzeichnen, ist ebenfalls bereits für das 15. Jahrhundert belegt und hat noch 1721 in Friedrich Erhard Niedts *Musicalischer Handleitung* ihren Dienst bei der Anleitung zur Bassvariation erfüllt.[37] Für Michael Johann Friedrich Wiedeburg (1720–1800) ist solches «Variiren, Verwechseln, Verbinden, Verkehren, Versetzen, Vervielfältigen und Fortsetzen verschiedener Sätze und Gänge» gar ein «Hauptstück bey dem Unterrichte zum Fantasiren».[38]

In der Tat durchdringen entsprechende Übungen alle bereits besprochenen Disziplinen des Clavierunterrichts. So können zum Beispiel die im Literaturspiel erlernten Gedanken nur selten ohne entsprechende

34 Das wohl umfangreichste historische Beispiel eines ‚Musikbaukastens' ist die bereits erwähnte *Nova instructio* (siehe Anm. 32). In vier Bänden vereint der Autor u. a. insgesamt tausend Variationen und Figurationen über verschiedene Bassprogressionen. Das methodische Vorgehen erinnert dabei stark an das Erlernen von Sprachen: Beginnend mit dem Auswendiglernen von Vokabeln und ganzen Sätzen gelangt man über das freie Kombinieren der erlernten Elemente zu einem immer größer werdenden Repertoire an Ausdrucksmöglichkeiten.

35 Adlung 1758, S. 751.

36 Sie enthält zwei «Praeambula», in deren Titelzeilen Angaben darüber gemacht werden, auf welche Tonstufen das entsprechende Stück versetzt werden kann (Ausgabe: Radulescu 1980, S. 38–39).

37 Vgl. Niedt, 1710-1721, 2. Teil, 2. Kapitel, S. 3-26.

38 Wiedeburg 1775, S. 5 der unpaginierten Vorrede.

Abwandlung und Umarbeitung in eigenen Improvisationen angebracht werden. Erst durch das «Wegthun, Zusetzen, Versetzen»[39] – also variiert und transponiert – werden sie zum Ausgangspunkt für eigene Ideen.

Ein noch reicheres Betätigungsfeld findet der spielerische Umgang mit vorgegebenem Material im Generalbass: Neben der Aussetzung in Terz-, Quint- und Oktavlage sollte sich der Improvisationsschüler einen zu erlernenden Satz auch in enger und weiter Lage, dreistimmig oder vollstimmig und mit unterschiedlicher Verteilung der Stimmen auf beide Hände erarbeiten.

Auch auf dem Gebiet der Choralharmonisation und des Choralvorspiels kommen ähnliche Methoden zur Anwendung. Die detaillierte Auseinandersetzung mit der Transposition, Variation und Umformung eines kurzen harmonischen Satzes oder Choralausschnitts wird im *Compendium Improvisation*, auf Grund seiner Ähnlichkeit zu sprachlichen Lernvorgängen, als ‚Deklinationsübung' bezeichnet (→ S. 56 und S. 217). Beim ‚**Deklinieren**' wird der zu übende Satz auf alle möglichen stimmführungstechnischen Schwierigkeiten hin durchleuchtet. Quasi auf dem Seziertisch werden alle nur denkbaren Konstellationen (Lagen, Stimmdispositionen, Transpositionen) durchexerziert, bis die entsprechenden grifftechnischen Abläufe so weit verinnerlicht sind, dass sie während einer Improvisation quasi aus dem Unterbewusstsein abrufbar sind. Die so automatisierten harmonischen Sätze stehen danach dem Spieler als Gerüst zur Verfügung und können, durch passendes Figurenwerk verziert, in jedes beliebige Stück eingebaut werden.

Als Etüde für dieses Verfahren bieten sich vor allem **Ostinatovariationen** an, in denen ein einmal gewähltes Motiv während eines Bassdurchlaufs immer wieder an den harmonischen Kontext angepasst werden muss (→ *Ostinatovariation 1* ab S. 141, *Aria variata* ab S. 251).[40]

6. Komponieren

> [Um ein völliges Vor- und Nachspiel oder Toccate improvisieren zu können] werden hauptsächlich 13 Stücke erfordert, 1) daß man des Claviers mächtig sey, 2) eine hurtige Faust habe, 3) den Umfang der weichen und harten Tone kenne, 4) viele Einfälle und Clauseln im Vorrath sammle, 5) den General-Baß aus dem Grunde verstehe, 6) offt viel gutes höre, 7) wol singe, 8) allerhand Sing-Melodien im Spielen nachahme, 9) in stetiger Uibung sey, 10) seine Gedancken fleißig aufschreibe, 11) selbige einem verständigen Richter zur Untersuchung übergebe, 12) die darüber gemachte Anmerckungen beobachte, und 13) sich solche bey künfftigem Versuch zu Nutz mache. [...] Kurtz, weil sinnreich und ohne Anstoß zu präludiren vielmehr heißt, als treffen, und alles, was einem vorgeleget wird, wegzuspielen, ja, weil es mit Fug der höchste practische Gipffel in der Music genannt werden mag, so ist leicht zu erachten, daß es einen tüchtigen Mann erfordert.[41]

Die Anforderungen an einen guten Improvisator, die Mattheson hier formuliert, lassen eine ähnliche Abfolge wie bei Adlungs Methodik erkennen. Es kommen aber weitere Aspekte hinzu. So wird etwa der Improvisationsschüler mit vier gesonderten Punkten am Schluss des Katalogs nachdrücklich dazu aufgefordert, in den Kompositionsunterricht zu gehen. Offenbar sieht Mattheson – dies kommt auch in seiner Forderung nach schriftlicher Ausarbeitung der Organistenprobe zum Ausdruck[42] – in der Komposition ein unentbehrliches Korrektiv beim Improvisationsstudium. Denn ohne den Blick in die Partitur wäre die Detailkritik eines «verständigen Richters» nur schwer möglich. Die gleiche Meinung vertritt auch Samuel Petri, wenn er 1767 in seiner *Anleitung zur practischen Musik* betont:

> Da aber bekannt ist, daß Präludiren und Fantasiren eine Art der Composition ist, welche aus dem Stegereif hervorgebracht wird, so sollte jeder, der sich dis zu thun wagen will, erst zu Hause im Componiren sich üben, ehe er den höchsten Grad der Composition mit Ehren auszuführen sich unterstehen wollte.[43]

39 Adlung 1758, S. 700.
40 Zum Ostinato als improvisatorischer Grunddisziplin des 17. Jahrhunderts vgl. Cumer 2007, S. 117.
41 Mattheson 1739, S. 478.
42 Siehe Punkt 4 der oben abgedruckten Orgelprobe.
43 Petri 1767, S. 161.

Indem Petri Präludieren und Fantasieren sogar überhöhend als den «höchsten Grad der Komposition» bezeichnet, vertritt er eine gängige Vorstellung seiner Zeit. Auch für Adlung ist der «Unterschied der Clavier[-] und gemeinen Composition [...] nicht wesentlich, sondern beruhet auf Nebenumständen». Folglich geht er davon aus, dass es einem geübten Improvisator ohne weiteres möglich sein sollte, so zu spielen, «daß ein anderer schwören sollte, es müßte vom Blat gespielt werden, oder auswendig gelernt worden seyn».[44]

Das Idealbild einer *compositio extemporanea,* also einer spontanen ‚Komposition ohne Radiergummi', das aus all diesen Äußerungen spricht, ist aber nicht ganz unproblematisch. Adlung selbst weist an anderer Stelle auf einige Einschränkungen hin, zum Beispiel auf die Schwierigkeit, die beiden Formteile von improvisierten Suitensätzen möglichst exakt zu wiederholen.[45] Auch die Improvisation einer Fuge mit einem oder mehreren beibehaltenen Kontrapunkten wäre, in seinen Worten, «wohl etwas zuviel gewagt; wenigstens gehört ein gut Gedächtniß darzu».[46]

Nicht nur angesichts dieser Bedenken sollte das Urteil der Autoren des 18. Jahrhunderts, Improvisation sei eine *compositio extemporanea,* nicht unbesehen übernommen werden. Denn ein genauerer Blick auf die von Adlung nicht weiter benannten «Nebenumstände» kann zeigen, dass sich auf dem Gebiet der musikalischen Produktivität typisch kompositorische und typisch improvisatorische Vorgehensweisen deutlich unterscheiden lassen. Mit letzteren werden im Schlussteil dieses Artikels auch diejenigen Aspekte einer Improvisationsmethodik für die Stile des 17. und 18. Jahrhunderts angesprochen werden, die sich nur schwer in einem Buch beschreiben lassen und deshalb im *Compendium Improvisation* leider allzu oft nur in Randbemerkungen aufscheinen.

Zuvor soll jedoch mit einer kurzen Inhaltsübersicht aufgeschlüsselt werden, wo und wie die bis jetzt geschilderten methodischen Ideen Adlungs in den einzelnen Artikeln dieses Bandes näher beschrieben und vertieft werden.

Inhaltsübersicht über das ‚Compendium Improvisation'

Das *Compendium Improvisation* entspricht in seinem Aufbau der Abfolge der drei Grunddisziplinen Generalbass, Choral und Fantasieren. Das Literaturspiel wird nicht eigens thematisiert, kann man doch entsprechende Kenntnisse bei den meisten Lesern voraussetzen. Außerdem ist zu Fragen der historischen Aufführungspraxis wie Fingersatz, Verzierungspraxis, Tempo und Artikulation ausreichend Literatur vorhanden. Adlungs Ansatz jedoch, komponierte Stücke als Anregungen für das eigene Komponieren und Improvisieren zu gebrauchen, wird mit den zahlreichen Notenbeispielen aufgegriffen, die den gesamten Band durchziehen, und zusätzlich in einem eigenen Artikel (→ *Blütenlese bei Johann Sebastian Bach – Ein Einstieg in das Präludieren,* S. 284) vertieft.

Wie Adlungs Methodik folgt auch das *Compendium Improvisation* dem Konzept der nach und nach wegfallenden ‚Leitplanken'. Der erste Teil (Kapitel 1 bis 3) ist den generalbasszentrierten Methoden gewidmet, der zweite (Kapitel 4) den melodiezentrierten. Im dritten Teil (Kapitel 5) muss der Spieler schließlich ohne vorgegebene Linien auskommen. Hier werden Fragen der freien Improvisation von Präludien und Fugen besprochen, ein Beispiel für eine vertiefende Stilstudie (zu den Gattungen zur Zeit Frescobaldis) vorgestellt und abschließend Anregungen aus dem Bereich der musikalischen Rhetorik thematisiert.

Das erste Kapitel *Generalbass* bildet den theoretischen Teil des *Compendiums* und betont dessen kontrapunktische Seite, die in den meisten überlieferten Generalbasslehren nicht explizit zur Sprache kommt. Hier findet der Leser all die Satzmodellbausteine, ohne deren (zumindest praktische) Kenntnis eine Beschäftigung mit der Improvisation in Stilen des 17. und 18. Jahrhunderts undenkbar wäre.

Das anschließende Kapitel *Figuration und Variation* widmet sich der Frage, wie diese Bausteine mit einfachen Mitteln umspielt und variiert werden können. Hier findet der Anfänger neben einem Artikel zur Kadenzverzierung zwei Workshops, welche – verknüpft mit Basistexten

44 Adlung 1758, S. 736f. bzw. S. 751.
45 Vgl. ebd., S. 701.
46 Ebd., S. 752.

zu Arpeggio und Brechung von Niedt bzw. Mattheson – eine Einführung in die Ostinatovariation bieten.

Der historischen Improvisationsmethode der *Partimenti* ist das dritte Kapitel gewidmet. Diese Methode wurde im 18. Jahrhundert in Neapel entwickelt und verfeinert, lässt sich aber verallgemeinernd auf die gesamte Musik der Generalbass-Zeit übertragen. Hierher gehört auch die einzigartige Idee von Friedrich Erhard Niedt, auf der Grundlage eines einfachen Generalbasses Präludien oder Suiten zu improvisieren. Den Abschluss bildet ein Artikel zur Partimentofuge, einer wichtigen Vorstufe zur Fugenimprovisation.

Während die ersten drei Kapitel die basszentrierte Arbeit beschreiben, wechselt mit dem vierten Kapitel *Choral* die vorgegebene ‚Leitplanke' in die Oberstimme. Der Artikel zur Choraldeklination beschreibt und erläutert die in jeglicher Hinsicht unverzichtbare Detailarbeit am Generalbass-Choral. Daneben thematisiert eine Auswertung der wichtigsten Quellen zur Improvisation von Zeilenzwischenspielen diese bedeutende historische Praxis, die über den Choral hinaus als sogenanntes *passaggio* auch in Präludien oder anderen freien Gattungen angebracht werden kann. *Wege zur freien Choralharmonisierung* werden ebenso behandelt wie die zentrale Gattung des Choralvorspiels mit koloriertem Cantus firmus im Sopran. Dass die Adlung'sche Disziplin des Choralspiels beileibe nicht nur etwas für Organisten ist, wird schließlich im Artikel über die *Aria variata* deutlich.

Das fünfte Kapitel *Präludium und Fuge – Die Kunst des Fantasierens* wäre ohne stilistische oder gattungsmäßige Beschränkung ein uferloses Unterfangen. In den Artikeln zum einfachen Präludium, zur Modulation, zur ‚Blütenlese' und zu den Gattungen der Frescobaldi-Zeit wird deutlich, dass vor allem in den einfacheren Kompositionen, die uns überliefert sind, Spuren der damaligen Improvisationsmethodik wiederentdeckt werden können. Erläuterungen zur organistischen ‚Königsdisziplin' der Fugenimprovisation und zum Fantasieren als Redekunst beschließen dieses letzte Kapitel des *Compendiums*.

Improvisation jenseits einer ‚compositio extemporanea'

Marcus Fabius Quintilian, einer der bedeutendsten Rhetoriklehrer der Antike, verglich die Vorgänge bei der Improvisation einer Rede mit den Zauberkünsten, die Jongleure und Taschenspieler auf der Bühne vollbringen:

> Sie machen einen glauben, dass die Objekte, die sie losgelassen haben, von selbst in ihre Hände zurückkehren und aus freien Stücken dorthin eilen, wohin sie befohlen wurden. Aber diese praktische Fertigkeit wird dem Redner nur in dem Masse nützen, wie ihr die theoretische Unterweisung [...] vorausgegangen ist, so dass, was an sich irrational erscheint, doch auf rationalem Vorgehen beruht.[47]

Auch bei der Improvisation eines Musikstücks muss der Spieler, vergleichbar einem Jongleur, verschiedenste Aspekte seines Tuns kontrollieren. Ein Meister seines Fachs erweckt dabei nicht selten den Eindruck, als könne er gleichzeitig nicht nur die kompositorischen Aspekte des tonartlichen, harmonischen und metrischen Verlaufs seiner Improvisation beachten, sondern – neben aufführungstechnischen Details – auch noch Fragen der Stilistik und des Affektausdrucks. Angesichts solcher Erfordernisse gilt es einzugestehen, dass das Ideal einer *compositio extemporanea* streng genommen als Utopie zu bezeichnen ist. Der Eindruck vollkommener Kontrolle sämtlicher Parameter ist – ähnlich wie beim Jongleur – lediglich das Resultat einer geschickten Illusion.

Die jahrelange intensive Auseinandersetzung mit kompositorischen Fragen und die schriftliche Ausarbeitung schwieriger Improvisationsaufgaben ist dafür nur eine von vielen Voraussetzungen. Denn Improvisation und Komposition unterscheiden sich doch in einigen wesentlichen Punkten voneinander. Im Folgenden sollen eben die vermeintlichen «Nebenumstände», das heißt einige typische Eigenheiten improvisatorischen Tuns näher betrachtet werden.[48] Dabei kommt auch zur Sprache, wie der Unterricht in stilistisch gebundener Improvisation an der Schola Canto-

47 Marcus Fabius Quintilian, *Institutio oratoria*, Buch 10, Kapitel 7, Absatz 11–12 (im Folgenden: Quintilian 10, 7, 11–12), Übersetzung des Autors («[...] ut ea, quae emiserint, ultro venire in manus credas et qua iubentur decurrere. Sed hic usus ita proderit, si ea [...] ars antecesserit, ut ipsum illud, quod in se rationem non habet, in ratione versetur.»).

48 Ziel dieser Ausführungen ist es jedoch nicht zu belegen, dass Improvisation und Komposition einen unversöhnlichen Gegensatz bilden. Sie stellen vielmehr die gegenüberliegenden Pole eines Continuums dar: Jede Improvisation beinhaltet typisch ‚kompositorische', jede Komposition typisch ‚improvisatorische' Charakteristika (ausführlich hierzu: Schwenkreis 2007).

rum Basiliensis in Basel auf diese Eigenheiten eingeht und von ihnen in methodischer Hinsicht profitiert.

1. Von Meistern belehrt zum Meister werden

Matthesons Rat, «offt viel gutes» zu hören, gehörte zum Ausbildungsprogramm der meisten Organisten seiner Zeit. So machte sich auch Johann Sebastian Bach als 20-Jähriger auf den beschwerlichen Fußmarsch von Arnstadt nach Lübeck, um «den dasigen berühmten Organisten an der Marienkirche Diedrich Buxtehuden, zu behorchen».[49] Knapp 70 Jahre später rät Wiedeburg seinen Lesern:

> Viel Spielen hören hat auch grossen Nutzen: denn wenn ein geschickter Meister spielet, und ein verständiges musicalisches Ohr zuhöret, so präget sich vieles im Gedächtniß des Zuhörers ein, welches ihm hernach bey der freyen Fantasie oft schön zu statten kommen kan. Wer also die Gelegenheit haben kan, Kunsterfahrne fantasiren zu hören, der nehme sie wahr, und gebrauche sie zu seinem Vortheil; wer aber dergleichen nicht haben kan, der muß desto fleißiger selber spielen und Noten lesen.[50]

Da es uns leider nicht mehr möglich ist, nach Lübeck zu reisen und unter der Empore der Marienkirche auf Buxtehudes Spiel zu lauschen, bleibt uns wiederum nur der bereits oben beschriebene Weg, über die Auseinandersetzung mit seinen Kompositionen von ihm zu lernen. Das Studium dieser Werke muss aber nicht unbedingt über die Analyse des Notentexts erfolgen oder indem man sie selbst auf der Orgel spielt. Genauso Gewinn bringend kann es sein, die Stücke lediglich zu hören und ihren Verlauf hörend nachzuvollziehen. Denn mit der Zeit wird es dann zur Gewohnheit (man denke an die oben zitierte Anekdote über Mozart), in allem, was man hört, auf kompositorische und stilistische Besonderheiten zu achten und diese in den eigenen Improvisationen (oder Kompositionen) zu imitieren.

Will man Wiedeburgs Rat folgen und sich vom Spiel eines Meisters inspirieren lassen, gibt es aber auch noch eine Alternative: In den letzten Jahren ist die Zahl der Spieler, die es verstehen, in verschiedensten Stilen meisterhaft zu improvisieren, stetig gewachsen. Dadurch ist es – auch wenn die Meister der Vergangenheit nur in ihren Kompositionen zu uns sprechen – wieder möglich geworden, erfahrenen Improvisatoren zuzuhören und von ihnen zu lernen. Die inspirierende Wirkung einer solchen Erfahrung war auch Jacob Adlung nicht fremd. Denn er betont: «man höre andere spielen, und lasse sich dadurch ermuntern, welches oft mehr hilft, als wenn man vor sich 4mal so viel Zeit darauf verwendet hätte.»[51]

Dabei kann es auch sehr anregend sein, sich ‚unter Kollegen' über die eigenen Wahrnehmungen auszutauschen. Von solch einem ‚Fachgespräch' mit seinem Vater berichtet zum Beispiel Carl Philipp Emanuel Bach:

> Bey Anhörung einer starck besetzten u. vielstimmigen Fuge, wuste er bald, nach den ersten Eintritten der Thematum, vorherzusagen, was für contrapuncktische Künste möglich anzubringen wären u. was der Componist auch von Rechtswegen anbringen müste, u. bey solcher Gelegenheit, wenn ich bey ihm stand, u. er seine Vermuthungen gegen mich geäußert hatte, freute er sich u. stieß mich an, als seine Erwartungen eintrafen.[52]

In ihrem Buch *Bach & the Art of Improvisation* regt Pamela Ruiter-Feenstra die Gründung von Interessengemeinschaften an, deren Mitglieder sich in regelmäßigen Treffen vorspielen und die verschiedensten Aspekte der Stilimprovisation miteinander besprechen.[53] Auch in Basel haben einige Autoren dieses Bandes vor etlichen Jahren die ‚Forschungsgruppe Basel für Improvisation' (FBI) gegründet und treffen sich monatlich zum gegenseitigen Austausch und Vorspiel.

49 Zitat aus dem Nekrolog von 1754 (Bach-Dokumente III, Nr. 666, S. 82). Auch Walther berichtet in seinem *Musicalischen Lexicon* von einem jungen Organisten, der nach Hamburg und Lübeck reiste, um «allda von den beyden damahls extraordinair berühmten Organisten, Hrn. Reincken und Buxtehuden zu profitiren» (Walther 1732, S. 361).

50 Wiedeburg 1775, S. 876.

51 Adlung 1758, S. 751.

52 Bach-Dokumente III, S. 284.

53 Vgl. Ruiter-Feenstra 2011, S. 11.

2. Im bewegenden Dialog mit den Zuhörern

Die beständige Zwiesprache mit geeigneten Werken und der wiederholte Austausch über kompositorische Fragen genügen aber noch nicht. Es braucht auch improvisatorische Praxis. Die beste Übung, so der Rhetoriklehrer Quintilian, sei es, «täglich vor mehreren Zuhörern zu sprechen, deren Urteil und Meinung uns sehr am Herzen liegt.»[54] Genau diesem Ratschlag scheint Johann Nepomuk Hummel – sicher unwissentlich – gefolgt zu sein. Er berichtet 1838 in der zweiten Auflage seiner Klavierschule, wie er nach intensiven kompositorischen Studien zunächst nur für sich alleine am Klavier fantasierte. Er fährt fort:

> Nachdem [...] ich mir damit nach einigen Jahren ruhigen Studiums auf meinem Zimmer eine vollkommene Gewandtheit und eine Art von Zuversicht in der Sache erworben hatte, [...] so versuchte ich,– aber längere Zeit hindurch nur immer vor wenigen Personen, theils Kennern, theils Nichtkennern zu phantasiren, und dabei im Stillen zu beobachten, welche Wirkung das Vorgetragene auf beide Theile meines kleinen, gemischten Publikums machte – wobei ich weit weniger ihren Worten nach Beendigung, als ihren Mienen und andern Regungen während des Fortgangs meines Spiels, vertrauete. [...] Öffentlich phantasirend hervorzutreten, wagte ich aber durchaus nicht eher, bis ich nach vielfältigen Erfahrungen in jenen engern Kreisen, gewiss sein konnte, beiden verschiedenartigen Theilen [also den Kennern und Nicht-Kennern ...] zu genügen. Jetzt nun gestehe ich, dass ich [...] auch nicht einen Augenblick verlegen bin, vor jedem Publico, und bestünde es aus zwei- bis dreitausend Zuhörern, zu phantasiren [...] Ich fühle mich sogar frischer, freier, unbefangener und fröhlicher sobald ich mich zu solchem Phantasiren, als wenn ich mich hinsetze, eine niedergeschriebene Composition, an welche ich mich ja doch mehr oder weniger knechtisch binden muss, vorzutragen.[55]

Im permanenten Dialog mit seinen Zuhörern hat sich also Hummel im Verlauf der Jahre eine improvisatorische Unbefangenheit und Freiheit erarbeitet, die er als Interpret nie ausleben konnte. Was ihn dabei antrieb, war der Wille, Kennern und Liebhabern zu gefallen, das Ringen um den ungeteilten Applaus seines Publikums.[56] Deshalb gehören in Basel Klassenstunden und Vortragsabende, in denen man vor Publikum spielen kann, zu einem fixen Bestandteil des Improvisationsunterrichts.

Der Dialog mit dem Publikum beschränkt sich – so die Theorie der Rhetorik – aber nicht auf den Willen, ihm zu gefallen oder es mit logischen Argumenten zu überzeugen. Fast noch wichtiger ist es für den Redner (und auch für den Musiker), seine Zuhörer emotional anzusprechen und zu bewegen. Improvisierter Musik wurde in dieser Hinsicht von Carl Philipp Emanuel Bach eine besondere Kraft zugeschrieben:

> Indem ein Musickus nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerührt; so muß er nothwendig sich selbst in alle Affeckten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestallt am besten zur Mit-Empfindung. [...] Besonders aber kan ein Clavieriste vorzüglich auf allerley Art sich der Gemüther seiner Zuhörer durch Fantasien aus dem Kopfe bemeistern.[57]

3. Inspiration durch *actio* – ‚Flow'

Bach betont in der unmittelbaren Fortsetzung der eben zitierten Stelle:

> Daß alles dieses ohne die geringsten Gebehrden abgehen könne, wird derjenige bloß läugnen, welcher durch seine Unempfindlichkeit genöthigt ist, wie ein geschnitztes Bild vor dem Instrumente zu sitzen.

Auch die Redner der Antike wussten bereits davon zu berichten, dass während einer Stegreifrede die *actio,* also der Akt des Sprechens an sich, und die körperliche Tätigkeit, die damit verbunden ist, – beispielsweise eine lebhaft ausgeführte Geste der Hand oder ein Aufstampfen mit den Füßen – ihnen eine Quelle der Inspiration sein konnte.[58] So überrascht es nicht, wenn Mattheson im *Vollkommenen Kapellmeister* ausdrücklich die

54 Quintilian 10, 7, 24 («hac [exercitatio] uti sic optimum est, ut cotidie dicamus audientibus pluribus, maxime de quorum simus iudicio atque opinione solliciti»).
55 Hummel 1838, S. 461–462.
56 Vgl. Quintilian 10, 7, 16.
57 C. P. E. Bach 1753-1762, 1. Teil, S. 122–123.
58 Vgl. Quintilian 10, 7, 26.

Möglichkeit erwähnt, über das Fantasieren am Instrument – «wenn es auch auf eine noch so wilde Arte geschähe» – zu Erfindungen zu gelangen.[59] Für Joseph Haydn gehörte solches gar zum fixen Bestandteil seines streng geordneten Tagesablaufs:

> Um acht Uhr nahm Haydn sein Frühmahl. Gleich nachher setzte er sich an das Klavier und phantasirte so lange, bis er zu seiner Absicht dienende Gedanken fand, die er sogleich zu Papiere brachte: So entstanden die ersten Skizzen von seinen Kompositionen. [...] Um vier Uhr ging er wieder an die musicalische Beschäftigung. Er nahm dann die des Morgens entworfene Skizze und setzte sie in Partitur, wozu er drey bis vier Stunden verwendete.[60]

Einer der Gründe für die inspirierende Wirkung des Fantasierens am Clavier liegt in dem rauschähnlichen Bewusstseinszustand begründet, der dadurch erreicht werden kann. Oft geht der Spieler dabei in seiner körperlich und geistig gleichermaßen anspruchsvollen Tätigkeit voll und ganz auf und gelangt zu einem Stadium der Selbstvergessenheit, das in der modernen Psychologie als *flow* bezeichnet wird.[61] Zeuge eines solchen Flow-Zustands scheint Charles Burney geworden zu sein, als er Carl Philipp Emanuel Bach während eines Besuchs in Hamburg beim Spiel beobachtete. Er berichtet in seinem *Tagebuch einer musikalischen Reise:*

> Nach der Mahlzeit, welche mit Geschmack bereitet, und mit heiterem Vergnügen verzehrt wurde, erhielt ichs von ihm, daß er sich abermals ans Clavier setzte; und er spielte, ohne daß er lange dazwischen aufhörte, fast bis um Eilf Uhr des Abends. Während dieser Zeit gerieth er dergestalt in Feuer und wahre Begeisterung, daß er nicht nur spielte, sondern die Miene eines ausser sich Entzückten bekam. Seine Augen stunden unbeweglich, seine Unterlippe senkte sich nieder und seine Seele schien sich um ihren Gefährten [also den Körper] nicht weiter zu bekümmern, als nur so weit er ihr zur Befriedigung ihrer Leidenschaft behülflich war. Er sagte hernach, wenn er auf diese Weise öfter in Arbeit gesetzt würde, so würde er wieder jung werden.[62]

Ob Bach bei dieser Gelegenheit tatsächlich improvisiert oder aber einige seiner Kompositionen vorgetragen hat, kann aus Burneys Beschreibung nicht entnommen werden. Denn ein solches Flow-Erleben, wie es hier geschildert wird, kann bei jeder Form des Musizierens entstehen, sei es beim Improvisieren, beim Interpretieren eines gut einstudierten Literaturstücks oder beim Komponieren. Dieses inspirierende ‚Im-Fluss-Bleiben' setzt aber vor allem beim Improvisieren eine «stetige Uibung»[63] voraus, die nicht nur über das Komponieren erworben werden kann. Mindestens genauso wichtig ist die im regelmäßigen Spiel vor Publikum erworbene Bühnenerfahrung – ein weiteres Ziel der bereits oben erwähnten Klassenstunden und Vortragsübungen.

4. Der Sprung ins Unbekannte

Wie wir oben gesehen haben, bezeichneten die Musikschriftsteller und -theoretiker des 18. Jahrhunderts die Improvisation als eine *compositio extemporanea,* eine Komposition aus dem Stegreif. Aber ließ sie sich damals beim bloßen Anhören tatsächlich nicht von der Aufführung einer ausgearbeiteten Komposition unterscheiden? Wenn man solches erwarten dürfte, dann sicherlich von einem Meister wie Johann Sebastian Bach. Doch sein Biograph Johann Nikolaus Forkel berichtet, dass sein «freyes Orgelspiel [...] noch andächtiger, feyerlicher, würdiger und erhabener»[64] gewesen sein soll als seine überlieferten Kompositionen. Auch heute noch erleben viele Zuhörer eine Improvisation intensiver als die Interpretation eines geschriebenen Musikstücks. Diesen qualitativen Unterschied beschreibt der Jazz-Saxofonist Steve Lacy folgendermaßen:

> [There] is a freshness, a certain quality that can only be obtained by improvisation, something you cannot possibly get by writing. It is something to do with the ‚edge'. Always being on the brink of the unknown and being prepared for the leap. And when you go on out there you have all your years of

59 Vgl. Mattheson 1739, S. 107, wo sich auch das Zitat findet. Eine Randbemerkung Carl Philipp Emmanuel Bachs lässt den Schluss zu, dass selbst ein Meister wie sein Vater gelegentlich von dieser Möglichkeit zur Stoffgewinnung Gebrauch gemacht hat: «Wenn ich einige, N[ota]B[ene] nicht alle, Clavierarbeiten ausnehme, zumahl, wenn er den Stoff dazu aus dem Fantasiren auf dem Claviere hernahm, so hat er das übrige alles ohne Instrument componirt, jedoch nachher auf selbigem probirt.» (Bach-Dokumente III, S. 289).

60 Dies 1810, S. 211–212.

61 Vgl. zum Beispiel Csikszentmihalyi 1991.

62 Burney 1772-1773, S. 212–213.

63 Siehe Anm. 41.

64 Forkel 1802, S. 17–18.

preparation and all your sensibilities and your prepared means but it is a leap into the unknown.[65]

Diese Beobachtung scheint zeitlose Gültigkeit zu besitzen, denn auch Quintilian hält fest, dass alles Erwägen und Reflektieren die emotionale Spontaneität einer Improvisation nicht ersetzen kann. Als Theoretiker und Rhetoriklehrer bedauert er sogar, dass die Leidenschaft, die den Redner beim Extemporieren antreibt und beflügelt, oft mehr zählt als alle schriftliche Übung und Ausarbeitung:

> Wenn einen die Glut der Begeisterung trägt, geschieht es oft, dass alle noch so sorgsame Vorbereitung dem improvisierten Vortrag unterlegen ist. Wenn dies geschah, sagten die alten Autoren – so berichtet Cicero –, ein Gott habe ihnen beigestanden. Aber die eigentliche Erklärung liegt auf der Hand. Denn es sind die recht erfassten Gefühlsregungen und die lebhafte Vorstellung von den Gegenständen, über die wir reden, die einen hier in beständigem Schwung mitreissen, während sie sich bisweilen durch die Verzögerung beim Schreiben abkühlen und – einmal hinausgeschoben – nicht wiederkehren.[66]

Die Intensität des extemporierten Vortrags, der in all diesen Zitaten beschrieben wird, rührt also daher, dass in einer Improvisation Vortrag und Erfindung, Komposition und Interpretation gleichzeitig stattfinden und zu einer Einheit verschmelzen. Ernst Ferand erkennt in dieser Besonderheit enormes pädagogisches Potential:

> Stellt auf der einen Seite die abstrakte Komposition eine rein geistige Schöpfung dar, der gegenüber der extreme Virtuose das technische Prinzip verkörpert, so zeichnet sich die improvisatorische Äußerung durch die Verschmelzung beider Prinzipien aus, indem in ihr das geistige, ideelle Moment des musikalischen Schaffens mit dem materiellen der körperlichen Realisierung zur untrennbaren Einheit wird. Durch die harmonische Vereinigung von seelischen und körperlichen (ideellen und materiellen) Elementen wird die Improvisation geradezu Sinnbild eines ewigen Erziehungsideals.[67]

Eben darin liegt die zentrale Bedeutung der stilgebundenen Improvisation für die heutige Musikausbildung. Zwar ist das Zeitalter der *compositio extemporanea* längst vergangen und mit ihr eine Musikkultur, deren Clavierpädagogik primär die Vermittlung von improvisatorischen Fähigkeiten und Fertigkeiten im Auge hatte. Aber dennoch haben die dafür angewandten Methoden auch heute noch ihre Berechtigung und pädagogische Bedeutung für die Ausbildung von Interpreten im Bereich der Alten und der klassischen Musik. Denn in der Auseinandersetzung mit der Improvisation kann der Interpret ein vertieftes Verständnis für genau die musikalischen Sprachen erwerben, in denen er zu seinem Publikum spricht. Er kann durch die Beschäftigung mit der *compositio extemporanea* essentielle Erfahrungen im Dialog mit den Meisterwerken und mit seinen Zuhörern sammeln und versteht es, den Moment künstlerischen Tätigseins auf der Bühne als inspirierend zu erleben. Kurzum, er wird durch die Auseinandersetzung mit improvisatorischen und kompositorischen Fragen zu einem begeisternden Interpreten. Auch auf ihn trifft das oben erwähnte Bild eines Jongleurs zu. Auch er wirft die ‚Bälle' seines Wissens und technischen Könnens, die er während seiner Ausbildung mitbekommen hat, virtuos durcheinander. Als Improvisator stehen ihm nicht unbedingt mehr Bälle zur Verfügung. Aber er bekommt für sein Spiel eine Hand mehr, um den ‚Sprung ins Unbekannte' zu wagen, um dem Moment näher zu kommen, in dem sich – nach der Meinung der antiken Rhetoren – der ‚Beistand eines Gottes' erahnen ließ.

65 Jason Weiss (Hg.), *Steve Lacy: Conversations*, Durham: Duke University Press 2006, S. 51 (zitiert nach Hamilton 2007, S. 205–206).

66 Quintilian 10, 7, 13–14 («[...] si calor ac spiritus tulit, frequenter accidit ut successum extemporalem consequi cura non posset. Deum tunc adfuisse, cum id venisset, veteres oratores, ut Cicero dicit, aiebant, sed ratio manifesta est. Nam bene concepti adfectus et recentes rerum imagines continuo impetu feruntur, quae nonnumquam mora stili refrigescunt et dilatae non revertuntur.»).

67 Ferand 1938, S. 426.

Kapitel 1
Generalbass

Die «Wissenschafft des General-Basses»

Markus Schwenkreis

> Der General-Bass ist das vollkommenste Fundament der Music, welcher auf einem Clavier gespielet wird mit beyden Händen, dergestalt, daß die linke Hand die vorgeschriebene[n] Noten spielet, die rechte aber Con- und Dissonantien dazu greiffet, damit dieses eine wollklingende Harmonie gebe, zur Ehre Gottes und zulässiger Ergetzung des Gemühts.[1]

Wenn Friedrich Erhardt Niedt (1674–1708) den Generalbass als «das vollkommenste Fundament der Music» bezeichnet, ist dies im doppelten Sinne zu verstehen: Zum einen bildet er in akustischer Hinsicht die Basis klingender Musik, zum anderen die tonsetzerische Grundlage für anspruchsvolle Kompositionen und Improvisationen. Dies verdeutlicht Niedt in der amüsanten allegorischen Geschichte, die den ersten Teil seiner *Musicalischen Handleitung* eröffnet. In einer fiktiven Biographie berichtet darin ein gewisser Tacitus, «Capellmeister zu Klingewoll», von seinem Werdegang zum Musiker. Im jahrelangen Studium sei er von seinem – ihn nicht selten prügelnden – Lehrmeister damit geplagt worden, Stücke aus der Orgeltabulatur zu lernen. Eine Unterweisung im Generalbass-Spiel habe er aber nie erhalten. In der Rückschau kommt er zum Fazit:

> Ich muste mich damahls von einem Blinden leiten lassen, jetzo aber sehe ichs, nachdem mein folgender Lehrmeister mir die Augen auffgethan, wie die Kunst im General-Bass, und nicht in Toccaten und dergleichen Sachen stecket, und daß derjenige, der nur erstlich die Noten ein wenig verstehet, und stracks zum General-Bass angeführet wird, denselben nicht alleine eben so bald und noch wol eher als jene, welche nach der Teutschen Tabulatur schon etliche Jahr spielen gelernet, begriffen, sondern auch, wann er darinnen etwas geübet, und solchen variiren kan, von selbsten, und wie man sagt, aus dem Kopffe eine Toccata, Fuga und dergleichen wegspielen könne.[2]

Diese hohe Einschätzung vom Generalbass als einer Improvisations- (und Kompositions-)methode teilt Niedt mit zahlreichen anderen Autoren des 18. Jahrhunderts. Auch Johann Sebastian Bach ging – so bezeugt sein Sohn Carl Philipp Emanuel – im Kompositionsunterricht «gleich an das Nützliche mit seinen Scholaren, mit Hinweglaßung aller der trockenen Arten von Contrapuncten, wie sie in Fuxen u. andern stehen. Den Anfang musten seine Schüler mit der Erlernung des reinen 4stimmigen Generalbaßes machen. [...] Besonders drang er sehr starck auf das Aussetzen der Stimmen im General-Baße.»[3]

Dass Bach die Kontrapunktübungen der Fux'schen *Gradus ad Parnassum*[4] als «trocken» empfand, liegt wohl weniger an ihrer (vermeintlichen) Hinwendung zum Ideal der klassischen Vokalpolyphonie. Entscheidend für Bachs kritische Distanz könnte vielmehr die Tatsache gewesen sein, dass Fux' Methode nur marginal im Bezug zur musikalischen Praxis stand, während der Generalbass Kompositionstheorie und Aufführungspraxis in idealer Weise miteinander verband. Denn er repräsentierte nicht nur die freiere Dissonanzbehandlung des modernen Stils, sondern gehörte auch – als Kurzschrift für die Continuo- und Choralbegleitung (Generalbass-Choral) – zum täglich Brot eines jeden Cembalisten und Organisten.

Selbstverständlich kommt man bei der ‚Entschlüsselung' dieser Kurzschrift nicht ohne kontrapunktisches Wissen aus. Dieses wird aber nicht anhand einer Sammlung von Regeln und schriftlichen Übungen vermittelt: Der Generalbass-Schüler kann die Notwendigkeit vorausschauender Lagenwahl, korrekter Dissonanzvorbereitung und eines wohlklingenden Randstimmensatzes am Instrument handelnd erfahren und ihm wahrsten Sinne des Wortes ‚begreifen'. Dringt der Generalbasslehrer bei seinem Schüler «sehr starck auf das [korrekte] Aussetzen der Stimmen», entwickelt dieser nach und nach ein intuitives Wissen um kontrapunktisch korrekte, stilsichere Linienführung. Und mit der Zeit wird ihn dieses Wissen in die Lage versetzen, auch aus den Bewegungsmustern einer gänzlich unbezifferten Bass-Stimme die passenden Oberstimmen ‚her-

1 Niedt 1710-1721, 1. Teil, 2. Kapitel, [S. 30]; bekannt wurde diese Definition des Generalbasses auch durch deren Zitat in den Johann Sebastian Bach zugeschriebenen General-bass-Regeln (J. S. Bach 1738).
2 Niedt 1710-1721, 1. Teil, Einleitung, § 10.
3 Bach-Dokumente III, Nr. 803, S. 289.
4 Fux 1725.

auszulesen'. Diese Fähigkeit hat Johann David Heinichen (1683–1729) wohl vor Augen, wenn er in der Einleitung seines fast tausendseitigen Generalbasstraktats *Der General-Bass in der Composition* schreibt:

> Ja wenn auch endlich ein habiler General-Bassiste der Composition so nahe tritt, dass er sich getrauet, den vorgelegten Bass ohne darüber gezeichnete Numeros zu tractiren und folgbar des Componisten Meinung gleichsam vorher zu sehen und zu errathen: So wird man mir gar leicht einräumen, dass die solide Wissenschafft des General-Basses allen und jeden Musicis eine wahre Vollkommenheit und vielfältige Vortheile in der Music beylege.[5]

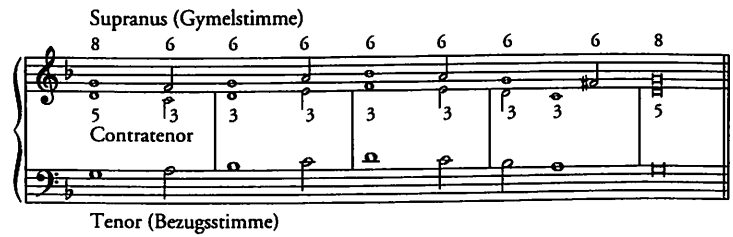
Wenn Heinichen hier von ‚Wissenschaft' spricht, gebraucht er den Begriff nicht im heutigen Sinne. Die «Wissenschafft des General-Basses» ist keine akademische Disziplin, keine nur in Regeln zu fassende oder mit Worten zu beschreibende ‚Generalbass-Theorie'. Vielmehr ist sie die Gesamtheit des kontrapunktischen Know-hows eines geübten Spielers, ein ‚implizites Wissen' um die Gegenlinien, die am besten zu einem vorgegebenen Bass passen.[6] Und dieses implizite Wissen ist in einer handwerklichen Könnerschaft verankert, die in erster Linie über die praktische Beschäftigung mit der Materie zu erwerben ist.

Ein solches methodisches Konzept der praktischen Vermittlung hatte bereits vor Beginn des Generalbasszeitalters eine lange Tradition im *contrappunto alla mente* (dem improvisatorischen Kontrapunktsingen), und reicht damit in eine Zeit zurück, in der die Vorstellung einer vertikalen Ordnung der Klänge in Harmonien oder Akkorden eine bei weitem untergeordnete Rolle spielte. Im *contrappunto alla mente* wurden unter anderem Rezepte dafür formuliert, wie sich aus einer vorgegebenen Stimme ein mehrstimmiger Satz entwickeln lässt. Die daraus entstandenen Satzformeln waren zum Teil von entscheidender Bedeutung für die Entwicklung des Generalbasses zu Beginn des 17. Jahrhunderts und bilden nicht nur in dieser Zeit, sondern auch noch später dessen kontrapunktisches ‚Rückgrat'. Die mit ihnen verbundenen Traditionslinien sollen deshalb im folgenden Abschnitt vorgestellt werden.

Kontrapunktische Prinzipien des Generalbass-Satzes und ihre Ursprünge im ‚Contrappunto alla mente'

1. Fauxbourdon, Modellsatz und Kadenz

In der Fauxbourdonpraxis des *contrappunto alla mente* regulierten bestimmte Intervallmodelle die Gegenlinien, die von den Sängern des Vokalensembles zu der vorgegebenen Stimme (meist einem gregorianischen Cantus firmus) zu ergänzen waren. Eine der wichtigsten Beschreibungen dieser Praxis hat sich in Guilielmus Monachus' *De preceptis artis musicae* erhalten.[7]



Beispiel 1: Gerüstsatz eines dreistimmigen Fauxbourdon über einem Sekundschritt-Tenor

In dem (aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammenden) Traktat wird unter anderem beschrieben, wie der vorgegebene Tenor zu einem dreistimmigen Satz erweitert werden kann (Bsp. 1). Diesem schließt sich die oft auch als *gymel* (‚Zwilling') bezeichnete Oberstimme in parallelen Sexten sowie der Contratenor in parallelen Terzen an.[8] Beginn und Ende

5 Heinichen 1728, S. 2.

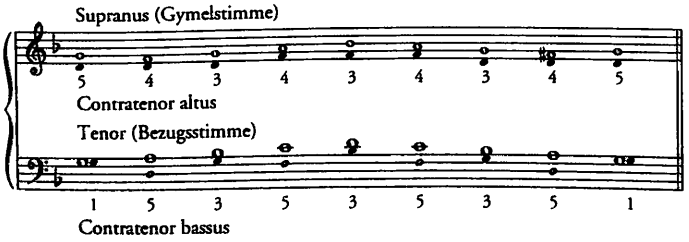
6 Der Begriff des «impliziten Wissens» (*tacit knowing*) selbst geht zurück auf die deutsche Übersetzung von *The tacit dimension* des amerikanischen Philosophen Michael Polanyi (vgl. Polanyi 1966). Er beschreibt damit eine nicht explizierbare, das heißt nicht mit Worten zu erfassende Form des Wissens, welches nicht durch das bloße Beobachten, sondern nur über die konkrete Auseinandersetzung mit einer Sache erworben werden kann (vgl. auch Polanyi 1964, Neuweg 1999). Die in diesem Zusammenhang bedeutsame Tradition der wortlosen, nur am Beispiel vermittelnden Generalbasslehren beleuchtet Menke 2010 unter dem Stichpunkt «implizite Theorie».

7 Guilielmus 1965. Für eine ausführliche Beschreibung der Modelle mit Beispielen aus der Literatur des 15. bis 17. Jahrhunderts vgl. Jans 1986. Sachs 1983 stellt diese in den Gesamtzusammenhang der improvisatorischen Praktiken des 14. bis 16. Jahrhunderts.

8 Der Begriff *gymel* wird von Guilielmus (und seinen Zeitgenossen) eigentlich anders verwendet, hat sich aber im 20. Jahrhundert als (durchaus treffende) Bezeichnung für eine in Terzen oder Sexten parallelgeführte Stimme etabliert (vgl. Sanders 2001).

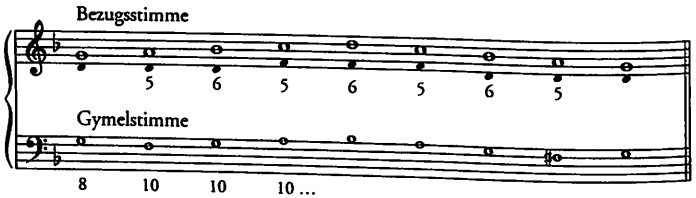
eines jeden Abschnitts markieren Ruheklänge (Oktav bzw. Quint), während die dazwischenliegende Folge von imperfekten Konsonanzen das klangliche Geschehen vorantreibt. Die Gymelstimme ist also durch die Intervallfolge 8 6...6 8 bestimmt, der Contratenor durch die Folge 5 3...3 5. Der solchermaßen entstehende **Fauxbourdon-Satz** ist freilich lediglich ein Gerüst. In der musikalischen Praxis wird er im Dreiermetrum vorgetragen und vor allem die Oberstimme diminuierend umspielt. Der Leitton auf deren vorletzter Note und die ihm nicht selten vorausgehende, durch rhythmische Verwerfungen entstehende Dissonanz erhöhen die Schlusswirkung der abschließenden ‚Kadenz'.

Beim **Modellsatz** des vierstimmigen Fauxbourdon (Bsp. 2) bildet der Supranus ebenfalls eine Gymelstimme zum Tenor. Dieses Klanggerüst aus parallelen Sexten wird ergänzt durch einen *contratenor bassus*, der einem bestimmten Intervallmodell folgend abwechselnd die Unterquint und -terz zum Tenor einnimmt, und einem *contratenor altus*, der in gleicher Weise zwischen Oberquart und -terz wechselt. Dabei sei – so Guilielmus – darauf zu achten, dass auf der vorletzten Note *(penultima)* unmittelbar vor dem Ruheklang der Bass in der Unterquint, der Alt in der Oberquart zu liegen kommt. Damit beschreibt diese Regel – wohl unbeabsichtigt und eher beiläufig – das Klauselverhalten der Stimmen in einer vierstimmigen Kadenz (→ *Über die ‚clausulae formales'* S. 38f.).



Beispiel 2: Ein vierstimmiger Modellsatz (vierstimmiger Fauxbourdon)

Verläuft der Tenor wie in diesem Beispiel stufenweise, ergibt sich im *contratenor bassus* der Gegenschrittbass (→ S. 68), der in zahlreichen Ostinatobässen des 16. und 17. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle spielt. Auch sonst ist der von Guilielmus beschriebene vierstimmige Modellsatz und die durch Stimmtausch daraus ableitbaren Varianten typisch für die meisten homophonen Passagen in der Vokal- und Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts. Sie verfestigen sich im Laufe dieser Zeit zu «mehrstimmigen Klangprogressionsformeln», in denen der Tenor als Bezugsstimme keine Rolle mehr spielt.[9] Stattdessen übernehmen – wie auch im **Dezimenmodell** – zunehmend die Randstimmen (Bass und Sopran) diese Funktion:

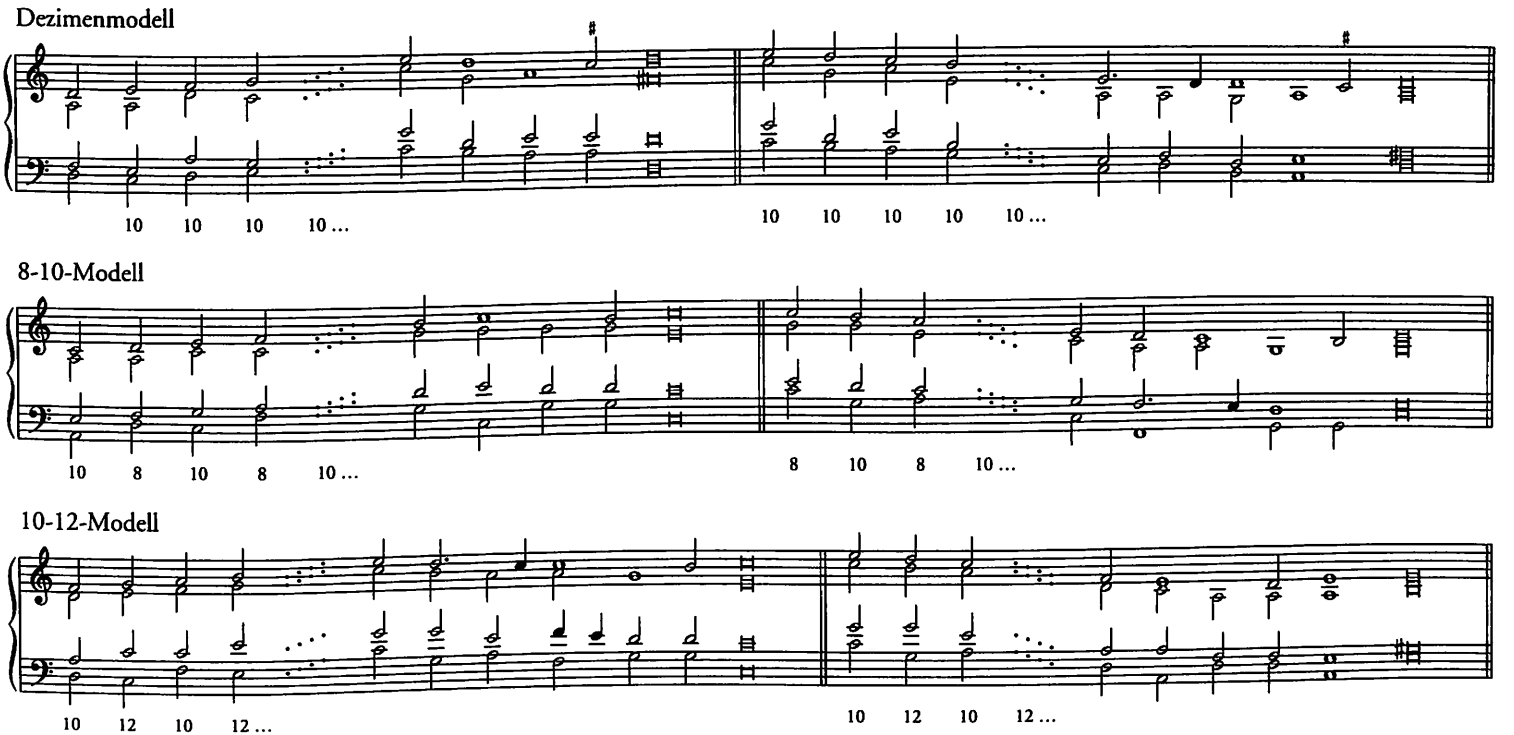


Beispiel 3: Das Dezimenmodell

Thomas de Santa Maria beschreibt 1565 in seiner *Arte de tañer fantasia* diese Art des «konsonanten Spiels» auf dem Tasteninstrument *(tañer a consonancias)* in aller Ausführlichkeit. Im entsprechenden Abschnitt seines Traktats stellt er zehn verschiedene vierstimmige Harmonisierungen *(diez maneras)* einer auf- bzw. absteigenden Tonleiter vor, die zum Teil den von Guilielmus Monachus beschriebenen Fauxbourdon-Modellen entsprechen (Bsp. 4).[10] Deren Ausgangspunkt ist aber – wie bereits erwähnt – nicht mehr der Tenor, auf den sämtliche andere Stimmen modellhaft bezogen sind, sondern das Intervallverhältnis zwischen der vorgegebenen Oberstimme und dem Bass. Ähnlich wie im Generalbass ist die Ergänzung der Mittelstimmen eine Sache der Grifferfahrung.

9 Vgl. Jans 1986, S. 114–115, woher auch das Zitat stammt.

10 Vgl. Santa Maria 1565, 2. Teil, Kapitel 11 («De las diez maneras diferentes de subir y baxar arreo a consonancias»), f. 20–24. In den übrigen, hier nicht besprochenen zwei- und dreigliedrigen Modellen der *diez maneras* (10-13, 15-13, 12-13-10, 8-13-10) erweitert Santa Maria das Modellrepertoire zukunftsweisend durch den Einbezug von Sextakkorden.



Beispiel 4: Eine Auswahl aus Santa Marias diez maneras *mit der originalen, abschließenden Kadenz*

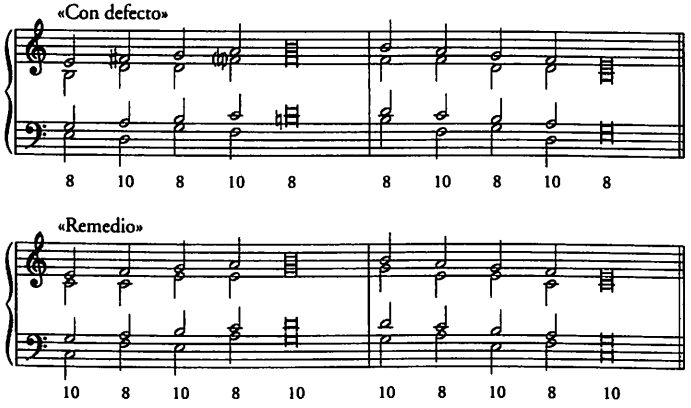
Wendet man das 10-8- oder das 10-12-Modell mechanisch an, entstehen fast zwangsläufig in bestimmten Situationen verminderte Intervalle in den Oberstimmen oder Tritonussprünge im Bass.[11] Während Guilielmus in seinen Beispielen vor solchen dissonanten Klängen nicht zurückschreckte, geht Santa Maria ausführlich auf die Frage ein, wie die fehlerhaften Progressionen *(con defecto)* vermieden werden können (Bsp. 5).[12] So kann zum Beispiel die Verschiebung der Konsonanzenfolge um eine Note Abhilfe *(remedio)* schaffen. Die Verschiebung des Modells führt aber nicht immer zu einer befriedigenden Lösung. Deshalb empfiehlt Santa Maria an anderer Stelle, die *diez maneras* «untereinander zu vermischen, indem man ausprobiert, welche am besten mit der vorhergehenden und folgenden zusammenpasst».[13] So entsteht aus dem Bestreben heraus, die Problemfelder der Modelle zu vermeiden, zunehmend ein von diesen unabhängiges, tonal gebundenes Repertoire feststehender Klangverbindungen. Diese als tonale Harmonik zu deuten, wäre allerdings verfehlt.[14] Dennoch lassen sich in ihnen bereits Entwicklungslinien erkennen, die

11 Dies kann man leicht selbst erproben. Man harmonisiere dafür eine aufsteigende C-Dur-Tonleiter im Sopran mit folgenden Modellen: 8-10-8..., 10-12-10-12... oder 12-10-12...

12 Vgl. hierzu Santa Maria 1565, 2. Teil, Kapitel 13, f. 25v.-28v.

13 «[...] por tanto es necessario mezclar estas diez maneras de subir y baxar vnas con otras, loqual se haze [...] prouando, y escogendo la que mejor dixere con la precedente, y con la siguiente» (ebd., f. 35).

14 Vgl. Dahlhaus 2001 im Abschnitt «Satztypen und -formeln des 15. und 16. Jahrhunderts», S. 92–108.



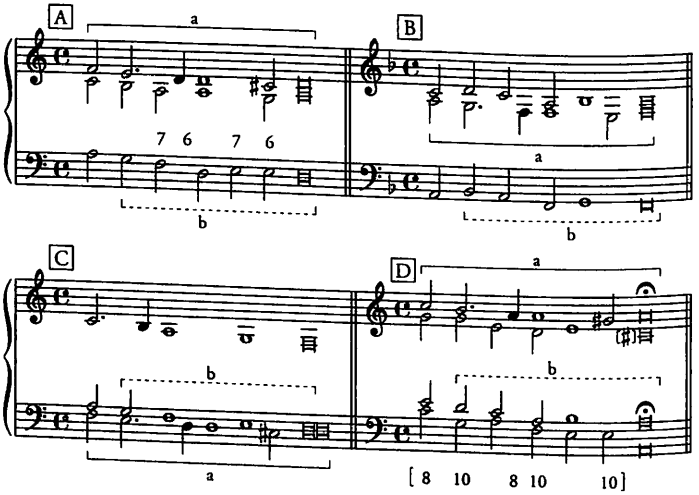
Beispiel 5: Vermeidung einer fehlerhaften Progression durch Verschiebung des Modells[15]

zu Beginn des 18. Jahrhunderts zur Etablierung der Dur-Moll-Tonalität und zur Formulierung der Oktavregel führen.[16]

Von entscheidender Bedeutung in diesem Prozess ist die Emanzipation der Fauxbourdon-Kadenz zu einem eigenständigen Satzmodell: Tauscht man die im Quartabstand aneinander gekoppelten Oberstimmen des dreistimmigen Fauxbourdons (siehe Bsp. 1), entstehen zwangsläufig Quintparallelen. Sie können aber durch rhythmische Verschiebungen in der Gymelstimme kaschiert werden. Tritt an die Stelle der Sextparallelen eine Folge von 7-6-Vorhalten (Bsp. 6-A), wird der Fauxbourdon samt der zu ihm gehörenden Kadenz zu einem stimmtauschfähigen dreistimmigen Satz (B, C). Entsprechende synkopierte Wendungen haben sich bereits im 16. Jahrhundert als gängige melodische Kadenzeinleitungen etabliert (a). Diese erweiterte Diskantklausel bleibt in Santa Marias Beispielen ebenso wie die dazugehörige Tenorklausel (b) auch im vierstimmigen Satz erhalten (D).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass in der Fauxbourdonpraxis des ***contrappunto alla mente*** und in dessen Erweiterung durch Santa Maria bereits die wesentlichen Elemente des hochbarocken Generalbass-Satzes angelegt sind:

- Die bevorzugte **Parallelführung** zweier Stimmen in imperfekten Konsonanzen,
- deren Abwandlung in eine dissonante **Vorhaltskette**,
- die vertikale ‚Verankerung' der übrigen Stimmen an einer vorgegebenen Linie über die **Mechanik eines Intervall- oder Satzmodells**,
- die Unterscheidung zwischen **Rand-** oder **Hauptstimmen** und **Füllstimmen**, sowie
- die Ausdifferenzierung verschiedener **Modellbausteine** (hier: Fauxbourdon und Kadenz) und die Möglichkeit bzw. Notwendigkeit, diese miteinander zu kombinieren.

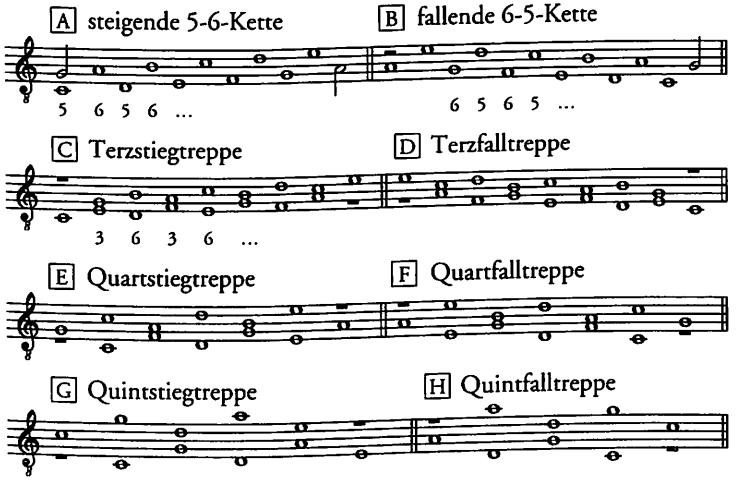


Beispiel 6: Santa Marias Klauseln «mit zwei Dissonanzen» (con dos dissonancias) – *Kadenzeinleitung durch eine Vorhaltskette im drei- und vierstimmigen Satz*[17]

15 Santa Maria 1565, 2. Teil, f. 27v.
16 Vgl. Jans 1992, S. 185–188 und Jans 2007.
17 Santa Maria 1565, 1. Teil, f. 85v.

2. Kanonsequenzen

Neben der Satzorganisation durch Fauxbourdonmodelle wurden im *contrappunto alla mente* weitere Strategien der Ensemble-Improvisation erprobt und perfektioniert, die hauptsächlich auf kanonischer Stimmführung beruhen. Die anspruchsvollsten Aufgaben dieser Art des Kontrapunktsingens – wie zum Beispiel die Improvisation eines zweistimmigen Kanons über einem gregorianischen Cantus firmus – waren jedoch nicht Selbstzweck. Mit ihnen wurde dem angehenden Komponisten auch die unverzichtbare, in der Renaissance hoch geschätzte Kunst vermittelt, mehrere imitierende Stimmen ineinander zu verweben. Die dazugehörigen grundlegenden Fähigkeiten erlernten die Nachwuchssänger im spielerischen Umgang mit einfachsten, stufenweise oder in Sprüngen auf- und absteigenden Linien. Vincenzo Lusitano zum Beispiel demonstriert in seiner *Introduttione facilissima et novissima* (Venedig 1553), wie diese Linien kanonisch imitiert werden können:



Beispiel 7: Kanonische Imitation einer vorgegebenen Linie («Come se puo fugare il canto fermo»; nach Lusitano 1553, f. 13–14)

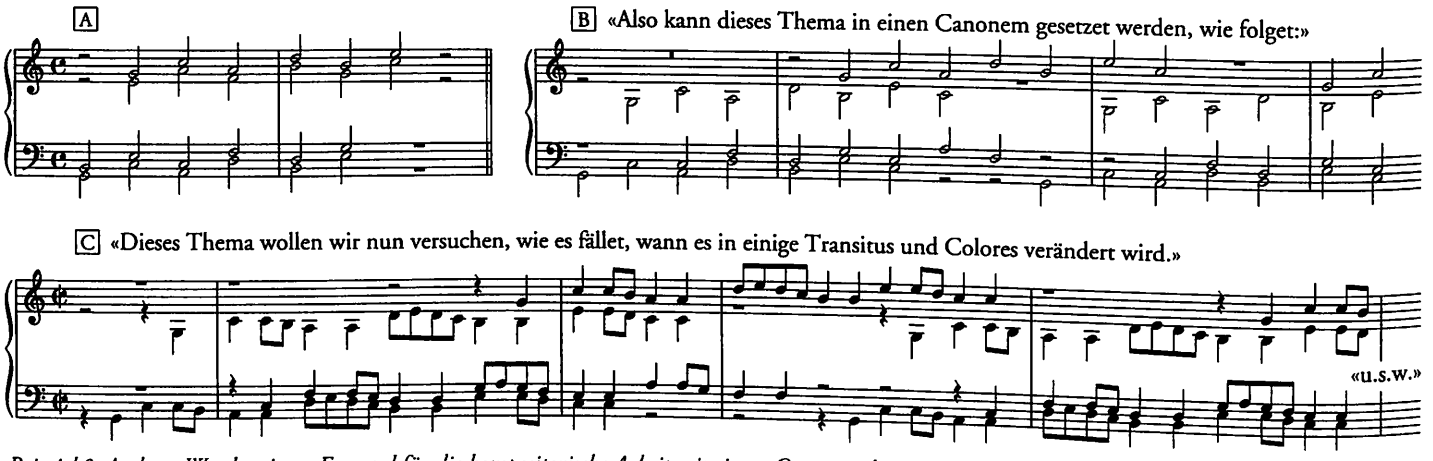
Die hier gewählte Anordnung folgt einem auch in zahlreichen anderen Quellen des 15. bis 18. Jahrhunderts verwendeten Prinzip: Auf die Sekundbewegung der steigenden und der fallenden Tonleiter folgen immer größere, sekundweise nach oben bzw. unten versetzte Intervalle. Leider hat sich – vielleicht gerade wegen ihrer elementaren Selbstverständlichkeit – nie eine einheitliche Terminologie für derartig sequenzierte melodisch-kontrapunktische Wendungen durchgesetzt. Die hier verwendete Nomenklatur wird im Kapitel zu den Gängen näher vorgestellt (→ S. 68).

Wohl eher unbeabsichtigt stellen Lusitanos Kanons ‚Archetypen' einer sequenzierenden Stimmführung dar, die mittels Austerzungen und Synkopierungen zu einem vier- bis fünfstimmigen Satz erweitert werden können. Sie erfreuten sich noch während des gesamten 17. Jahrhunderts großer Beliebtheit und bilden die kontrapunktische Grundlage zahlreicher Fugen und imitierender Sätze.[18] Andreas Werckmeister demonstriert in seiner *Harmonologia musica* (1702), wie ausgehend von einem einfachen Quartstiegkanon (siehe Bsp. 7-E) mittels Austerzungen, Versetzungen und schließlich motivischer Figuration ein dichter kontrapunktischer Satz entstehen kann (Bsp. 8).[19]

Der Gebrauch der hier besprochenen Kanonsequenzen bleibt aber keineswegs auf kontrapunktische Gattungen beschränkt. Wohl wegen der klanglichen und kontrapunktischen Ausgewogenheit der beteiligten Linien werden auch im Generalbass-Satz sehr oft die Lagen bevorzugt, in denen die Randstimmen kanonisch zum Treppenbass verlaufen (→ S. 81, Bsp. A in der grau unterlegten Übersicht).

18 Vgl. Froebe 2007a.

19 Ein weiteres sehr schönes Beispiel eines Quartstiegkanons eröffnet die Fuge in Georg Muffats *Toccata quinta* für Orgel (→ Bsp. 47 auf S. 92); entsprechende Kanons in der Tastenmusik des mit Werckmeister befreundeten Dietrich Buxtehude bespricht Dodds 2006.



Beispiel 8: Andreas Werckmeisters Exempel für die kompositorische Arbeit mit einem Quartstiegkanon (Werckmeister 1702, S. 131–132)

3. Vorhaltsketten – Kadenz und Sequenz fließen ineinander

Im Verlauf des 17. Jahrhunderts wird das Repertoire der soeben beschriebenen Treppensequenzen einem Ausleseprozess unterworfen: Während Quartfall- und Terzstiegtreppe an Bedeutung verlieren, nimmt hingegen die Häufigkeit von Terzfall-, Quintfall- und Quartstiegtreppen zu. Auch die bei Lusitano noch vorhandene fallende 5-6-Kette ist im 18. Jahrhundert wesentlich seltener als ihr dissonantes Pendant, die 7-6-Kette. Als Ursache für all diese Entwicklungen kann man die Begeisterung des Frühbarock für die Vorhaltsdissonanz ausmachen, die ihren natürlichen Sitz vor allem in der Kadenz *(clausula formalis)* hat:

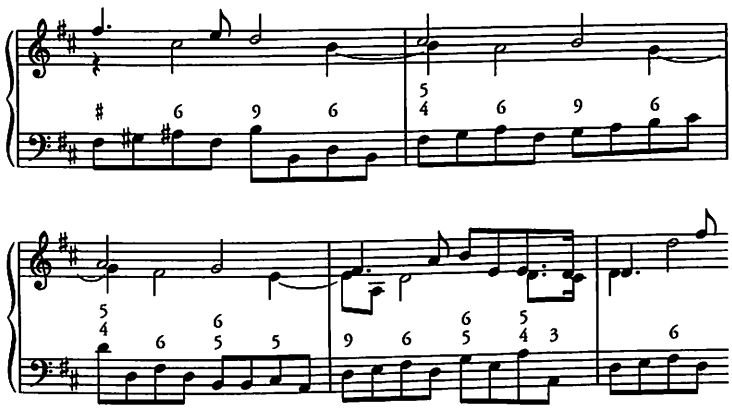
> Formales aber werden sie [die Clausulae] genennet, weil sie eine herrliche und schöne Harmoniam machen, auch den Gesang mächtig zieren, und gleichsam eine Form und natürliche Ruh zueygnen, oder eine lebendige Farb anstreichen. Dann je mehr in einem Gesang Clausulae formales gebraucht werden, je lieblicher der Gesang seyn wird, und ist in den Clausulis eine solche Macht und Gewalt, daß sie auch die dissonantias auff gewisse weiß und maß, durch die Syncopation [also die Vorhaltsdissonanz …] wolklingend machen.[20]

Mit der Vorhaltskette steht aber nicht nur ein Mittel zu Verfügung, um die «wolklingende» Synkopendissonanz des Kadenzvorhalts zu ‚multiplizieren' (siehe Bsp. 6 oben). Da sie sich mit den Linienführungen der traditionellen Sequenztreppen fast unbeschränkt kombinieren lässt, erweitert sie darüber hinaus das Repertoire der konsonanten ‚Lusitano-Kanons' um einen dissonanten Sequenztypus, der folgerichtig und ohne Bruch in die abschließende Kadenz geführt werden kann.[21] Er wurde prägendes Stilelement der Musik Arcangelo Corellis (1653–1713), dessen in den 1680er-Jahren publizierte Triosonaten op. 1 bis op. 4 in ganz Europa begeisterte Aufnahme fanden.[22] In diesen Werken erkundete er mit spielerischer Lust und kompositorischer Fantasie die kontrapunktischen Möglichkeiten der 7-6- bzw. 2-3-Kette, ohne je schematisch zu werden (Bsp. 9).

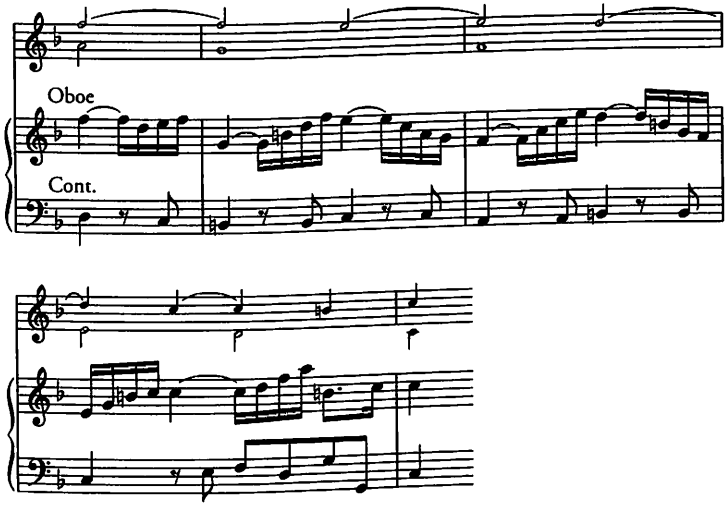
20 Herbst 1643, S. 58.

21 Zur zunehmenden Bevorzugung kadenzierender Verbindungen im 17. Jahrhundert vgl. Froebe 2007a, S. 50. Die Rolle der Vorhaltskette in der Sequenz analysieren detailliert u. a. Harrison 2003 und Menke 2009.

22 Zur Corelli-Rezeption vgl. Marx 2000.



Beispiel 9: Arcangelo Corelli, Preludio aus der Sonata a tre *op. 2/8, T. 5–9*



Beispiel 10: Analyse zur Sinfonia der Kantate BWV 156 von Johann Sebastian Bach, T. 3b–7, Oboenstimme und Continuo

Durch die gezielte Auswahl aus dem reichen Fundus der Satzmodelle des 16. und 17. Jahrhunderts und die kunstvolle Art, mit der er diese in seinen Werken miteinander verkettete, wurde Corelli zum Ideengeber folgender Komponistengenerationen und Wegbereiter hochbarocker Formgestaltung. Corelli'sche Linienführungen finden sich, wenn auch manchmal versteckt, in vielen Kompositionen dieser Zeit (Bsp. 10).

Generalbass und Form

1. Die drei Kategorien von Bassfiguren im 18. Jahrhundert

In der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts lässt sich – wenn auch nur tendenziell – eine Einteilung der Bassfiguren in drei Kategorien beobachten. So spricht zum Beispiel Jacob Adlung (1699–1762) in seiner *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* immer wieder von «Sätzen und Gängen», während er Kadenzen durchgehend als «Schlüsse» bezeichnet. Dabei ist der Begriff ‚Satz' in der Regel auf eine einzelne Bezifferung oder den dazugehörigen «Griff» bezogen, erfasst also die vertikale, akkordische Dimension des Generalbasses, während das Wort ‚Gang' auf ein horizontales Fortschreiten des Basses oder der Oberstimmen, also eine kontrapunktische Bewegung abzielt.

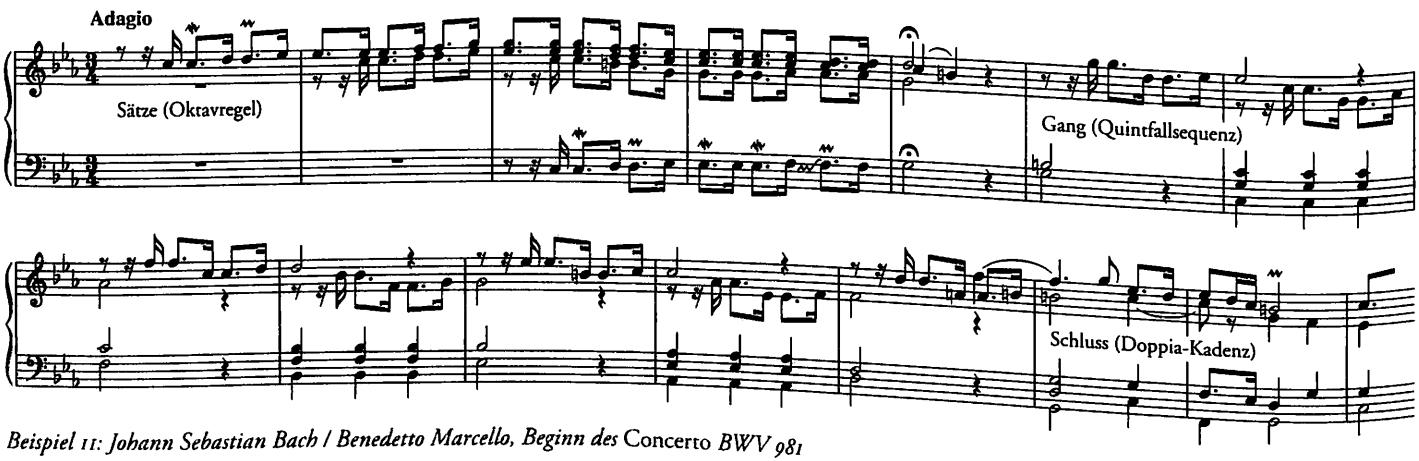
Adlungs Kapitel «Von dem Fantasiren» erlaubt es jedoch, die Begriffe Satz und Gang auch in einem engeren Sinne zu verstehen. Ausgangspunkt der dort skizzierten Improvisationsmethodik[23] ist die Oktavregel, das heißt eine **standardisierte Abfolge von Sätzen**, die durch ihre Zuordnung zu den Stufen einer Tonleiter an eine bestimmte tonale Situation gebundenen sind (→ S. 103).[24] Diese gilt es zu transponieren, um dann mit ihrer Hilfe in die ‚verwandten Tonarten' ausweichen zu können (→ S. 305). Danach «nimmt man die [übrigen] Generalbaßsätze vor, und zeiget den Scholaren, an welchem Orte jeder anzubringen sey.»[25] Ein zweiter Abschnitt – er ist in diesem Buch ab S. 99 als Quellenauszug wiedergegeben – ist dann vorwiegend den **sequenzierenden Gängen** gewidmet.

23 Adlung 1758, S. 737–753.
24 Die Oktavregel wird auch sonst immer wieder als erster Einstieg in die Kunst des Fantasierens genannt (→ S. 104, Anm. 5).
25 Adlung 1758, S. 740–741.

In ähnlicher Weise unterscheidet auch Mauritius Vogt (1669–1730) in seinem in Neulateinisch verfassten *Conclave thesauri magnae artis musicae* (Prag 1719) zwischen sequenzierendem Gang *(passagio)* und kadenzierendem Schluss *(cadentia)*. Alle weiteren harmonischen Phänomene fasst er unter dem Begriff *comprehensio* zusammen (was man sowohl mit ‚Griff' als auch mit ‚Satz' übersetzen könnte) und betont, dass vor allem der Beginn, also das Thema einer Arie mit solchen gestaltet werde.[26] Mit der simplen Aufforderung «Mache also das Thema, füge einen *passagio* hinzu; löse den Fortgang in die vorher genannten Kadenzen auf, und du hast eine Arie gestaltet»[27] beschreibt Vogt also nicht nur den Kompositionsprozess einer modernen italienischen Arie, sondern auch die unterschiedliche Rolle, die den drei soeben genannten Kategorien in der Formbildung zukommt:

- Die (durch die Oktavregel) den Skalenstufen einer Tonleiter zugeordneten **Sätze** stabilisieren oft zu Beginn eines Stückes die Tonart.
- Danach bringt die stärker linear ausgerichtete Bewegung sequenzierender **Gänge** die Musik ‚in Gang' und setzt sich vorübergehend oder auch endgültig (durch die Ausweichung in eine andere Tonart) über die zuvor etablierte Tonalität hinweg.
- Dieser Zustand tonaler Labilität wird durch den kadenzierenden ‚**Schluss**' auf der Tonika der ursprünglichen oder der neu erreichten Tonart beendet.

Auch wenn die musikalische Wirklichkeit nicht immer diesem Schema entspricht, lässt sich dieser von Wilhelm Fischer als «Fortspinnungstypus» bezeichnete Ablauf in vielen barocken Stücken beobachten (Bsp. 11).[28]



Beispiel 11: Johann Sebastian Bach / Benedetto Marcello, Beginn des Concerto *BWV 981*

26 Vgl. Froebe 2008, S. 209 bzw. 213.
27 «Fac igitur thema, adde passagio, resolve progressum ad praedictas cadentias, & Ariam fecisti» (zitiert nach Froebe 2008, S. 213).
28 Vgl. Fischer 1915.

2. Partimento

Exakt diese Dreiteilung von Sätzen, Gängen und Schlüssen lässt sich auch in der neapolitanischen Partimento-Tradition (→ S. 166) beobachten. Beispielgebend seien hier die *regole* Fedele Fenarolis (1730–1818) genannt.[29] Nach allgemeinen Bemerkungen zur Stimmführung werden zunächst verschiedene Kadenztypen besprochen. Es folgen die Oktavregel in Dur und Moll und einige Übungen zur korrekten Vorbereitung von Vorhaltsdissonanzen. Der letzte Teil des kleinen Hefts ist schließlich den *movimenti*, das heißt den sequenzierenden Bassgängen, vorbehalten. Die Beherrschung dieser Elemente in allen Tonarten sei, so betont das Schlusswort, der einzige Weg zum gekonnten Partimento-Spiel («l' unica strada di poter giungere a ben suonare il Partimento»).

Im weiteren Verlauf seiner Ausbildung muss sich der Schüler mit den eigentlichen Partimenti, also vollständigen, nur als Generalbasszeile notierten Stücken auseinandersetzen. Er erlernt dabei auf spielerische Art und Weise nicht nur die Figuration und Variation der zuvor erlernten Sätze, Gänge und Schlüsse, sondern bekommt durch das praktische Beispiel auch ein Gespür dafür, wie sich diese Bausteine zu größeren Formen zusammenfügen lassen. Ist der Schüler schließlich zum Meister gereift, liest sich für ihn der Generalbass eines Stückes wie ein formaler Ablaufplan, in dem auf gedrängtem Raum die Abfolge der Tonarten, alle wichtigen Einschnitte, ja sogar thematisch miteinander korrespondierende Passagen auf einen Blick zu erkennen sind. Die Vermittlung eines solchen Formbewusstseins steht in keiner Generalbass-Methode so stark im Zentrum wie in den italienischen Partimentoschulen. Deshalb kann man im übertragenen Sinne auch vom ‚Partimento' eines Stückes sprechen, wenn von dessen harmonischer Formgestaltung die Rede ist.

Bassformeln als Satzmodelle – Figuration

Die Beherrschung der eben besprochenen unterschiedlichen Kategorien von Bassfiguren und der Kombination dieser Bausteine zu größeren Formabläufen ist für den Generalbass-Schüler nur der erste Schritt, um «aus dem Kopffe eine Toccata, Fuga und dergleichen wegspielen» zu können. Wie Niedt in dem eingangs erwähnten Zitat betont, ist es genauso wichtig, dass er den Generalbass «variiren kan».[30] Tatsächlich widmet Niedt den gesamten zweiten Teil seiner *Musicalischen Handleitung* genau dieser Frage und zeigt Wege, wie der Bass oder die Oberstimmen figuriert werden können, und wie sich mittels Variation eines einfachen Partimentos ganze Präludien, Ciaconen und Suitensätze improvisieren lassen (→ S. 178 und S. 183).

Generell lassen sich vier verschiedene Strategien der Figuration unterscheiden, die aber bei weitem nicht klar voneinander getrennt sind und zumeist in Kombination auftreten:

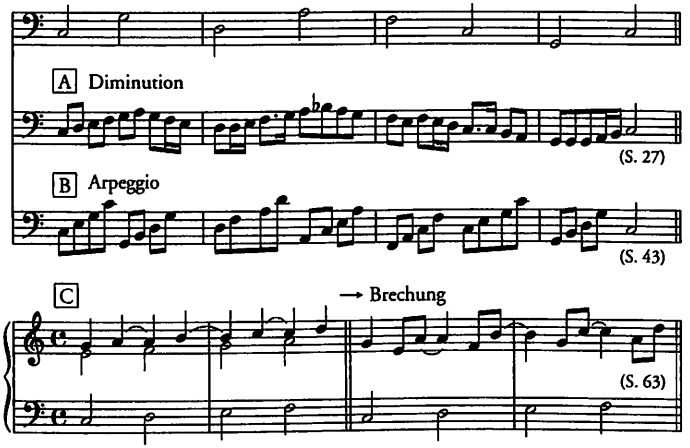
1. **Wesentliche Manieren** (wie Triller, Mordent, Doppelschlag, *port de voix* etc.) umspielen oder ‚erspielen' auf bestimmte Art und Weise den vorgegebenen Ton mithilfe der benachbarten Klangstufen.
2. Die **Diminution** (‚Kleinerung') löst eine Tonfolge in kleinere Notenwerte auf, indem sie deren Einzeltöne mit einer mehr oder weniger linearen Bewegung miteinander verbindet (Bsp. 12-A).
3. Eine **Brechung** springt zwischen den Gerüsttönen eines zweistimmigen Satzes hin und her (C).
4. Das **Arpeggio**, eine Sonderform der Brechung, löst eine vollständige Harmonie in eine Dreiklangs- oder Vierklangsbewegung auf (B) und folgt dabei entweder einem rhythmischen Muster oder ist rhythmisch frei.

Aus Niedts Methode wird ersichtlich: Eine Generalbass-Aussetzung ist nicht nur zur Begleitung eines Stückes dienlich. Sie kann auch durch geschickte Figuration und Variation zu einem eigenständigen Stück Musik werden. Die einzelnen, mehr oder weniger miteinander verbundenen Sätze, Gänge und Schlüsse des Generalbasses wirken dabei wie Gerüstelemente, auf deren Fundament die eigentliche Konstruktion errichtet wird. Solche Gerüstelemente werden in der deutschsprachigen Musiktheorie auch als ‚Satzmodell' bezeichnet.[31] Nachdem der Begriff bereits

29 Vgl. Fedele Fenaroli, *Regole musicali per i principianti di cembalo*, Neapel 1775 (online: Gjerdingen *Monuments*).

30 Vgl. Anm. 2.

31 Vor allem in den letzten Jahren erschienen zahlreiche Artikel und Bücher zu dem Thema. Neben der umfangreichen Modellsammlung in Ulrich Kaisers *Gehörbildung* (Kaiser 2000) veröffentlichte Hartmut Fladt einen Artikel zu «satztechnischen Topoi» (Fladt 2005a). Die *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* widmete einen ganzen Band diesem Thema: Einen äußerst lesenswerten Überblick über historische Traktate, die sich mit Satzmodellen auseinandersetzen, bietet darin Froebe 2007b, und die hier dargestellte Theorie des Satzmodells und die verwendete Terminologie lehnt sich an Kaiser 2007 und Schwab-Felisch 2007 an; daneben seien auch Aerts 2007 und Froebe 2007a zur Lektüre empfohlen.



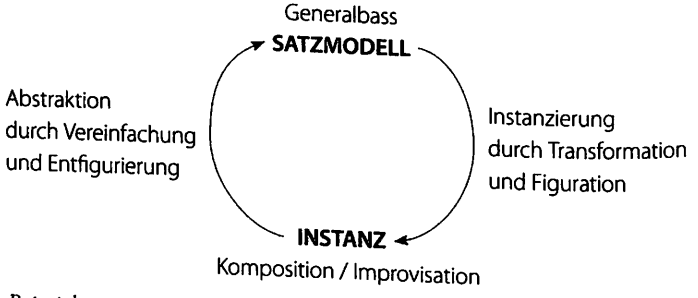
Beispiel 12: Beispiele zur Figuration eines Quintstieg-Basses (aus: Niedt 1710-1721, 2. Teil)

mehrmals in diesem Artikel verwendet wurde, gilt es ihn nun näher zu hinterleuchten (vgl. die Abbildung in Bsp. 13): Als Beispiel für ein Satzmodell ließe sich der von Andreas Werckmeister verwendete vierstimmige Kanon (Beispiel 8-A) anführen.[32] Mittels ‚Transformation' (Bsp. 8-B) und ‚Figuration' (Bsp. 8-C) kann aus dieser einfachen Vorlage ein konkretes Stück Musik gewonnen werden, das eine der zahllosen möglichen ‚Instanzen' des Modells darstellt. Die Motivik und Linienführung einer Satzmodell-Instanz ist in der Regel dem Kontext (Figurenwerk) des Stückes angepasst, in dem sie erscheint. Umgekehrt lässt sich durch die ‚Entfigurierung' und Vereinfachung einer Instanz das ihr zugrundeliegende Satzmodell herausschälen und dieses wiederum, durch passendes Figurenwerk verändert, in ein anderes Stück einfügen.

Während Niedt nur den Prozess der ‚Instanzierung' ausgehend von einem schlichten Generalbass beschreibt, spricht Georg Andreas Sorge (1703–1778) in folgendem Zitat auch die umgekehrte Möglichkeit an, aus einem bereits existierenden Stück einen Generalbass zu gewinnen:

> Man lerne ein gutes Hand-Stück rein spielen, und ziehe hernach einen General-Baß heraus, was gilts, man lernet urtheilen, nicht nur, wo man mit der lincken Hand etwas mehr als den blossen Baß spielen, und mit der Rechten artig moduliren kann, sondern auch N[ota]B.[ene], wo diese oder jene Signatur ihren Sitz und Stelle hat, und wo sie gemeiniglich pfleget angebracht zu werden. [...] Das ist fürwahr! der richtigste und beste Weg ein guter Compositor extemporaneus und fertiger General-Baßist zu werden.[33]

Folgt man Sorges Empfehlung, wird der Generalbass zu einem analytischen Werkzeug, mit dessen Hilfe sich Satzmodelle aus existierenden Stücken abstrahieren lassen. Vor allem für die Improvisation in historischen Stilen ist dies eine unverzichtbare Methode, um zu überzeugenden Ergebnissen zu gelangen. Denn die Nachahmung der großen Vorbilder ist seit jeher der beste Weg, über den eine stilgebundene Musiksprache erlernt werden kann. Hat man erst einmal eine gewisse Routine im Umgang mit den entlehnten Formeln und Satzmodellen gewonnen, sollte



Beispiel 13

32 Streng genommen handelt es sich bei Bsp. 8-A lediglich um eine einfache Instanz, die das Satzmodell exemplifiziert, nicht um das Satzmodell selbst. Will man dieses wirklich vollständig erfassen und ‚begreifen', muss man das gegebene Exempel in alle denkbaren Tonarten transponieren, in unterschiedlichen Lagen spielen und alle Möglichkeiten eines Stimmtausches erproben – kurz gesagt: das Satzmodell ‚deklinieren' (→S. 217).

33 Sorge 1745–1747, S. 417.

man aber nicht an diesem Punkt stehen bleiben, sondern vielmehr «das Entlehnte mit Zinsen erstatten, d. i. [...] die Nachahmungen so einrichten und ausarbeiten, daß sie ein schöneres und besseres Ansehen gewinnen als die Sätze, aus welchen sie entlehnet sind.»[34] Diese Forderung Matthesons nach einer künstlerischen Auseinandersetzung mit Satzmodellen und Generalbassformeln kann auf mehreren Ebenen erfüllt werden, indem man zum Beispiel

- im Laufe der Zeit eine persönlichen Figurensprache entwickelt, die den selbst formulierten Instanzen einen individuellen Charakter verleihen;
- durch die spielerische Transformation eines Satzmodells (Vertauschen von Stimmen oder Gliedern, Einschalten eines anderen Modells usw.) neuartige Gebilde erschafft;
- eine Progression durch eine überraschende Wendung abändert oder an einem unerwarteten Ort zum Einsatz bringt und dadurch die Hörerwartung des Publikums durchbricht;
- beim Vertonen eines Textes einem Satzmodell durch dessen rhetorische Verwendung eine außermusikalische Bedeutung verleiht (z. B. in Johann Sebastian Bachs Kantate *Jauchzet Gott in allen Landen* BWV 51, wo der Text «Höchster, mache deine Güte ferner alle Morgen neu» auf jeder Stufe der verwendeten Quintfall-Sequenz in ‚neuem' Licht erscheint).

Eine derartige, auf gewissenhafter Analyse und kreativem Spiel fußende Auseinandersetzung mit Satzmodellen ist nicht nur historisch belegbar. Sie ist auch heute noch Garant dafür, dass eine Stilkopie zu einem eigenständigen, originellen Kunstwerk gerät.

Vom ‚Handwerk' zur ‚Wissenschaft'

Ausgehend von den im 15. und frühen 16. Jahrhundert entstandenen, als *fundamenta* bezeichneten Sammlungen von Satzbausteinen kommt Thomas Christensen in einer kursorischen Analyse süddeutscher und italienischer Generalbasstraktate des 17. und 18. Jahrhunderts zum Schluss:

> Learning how to select the right harmonies above a given bass progression and realizing these chords with judicious applications of diminution and elaboration provided the student with the most ideal composition lesson possible. This was perhaps the most authentic meaning of the term ‚fundamental' when applied by 18th-century thorough-bass musicians.[35]

Diese Sicht Christensens auf Niedts Aussage vom Generalbass als dem vollkommensten «Fundament der Music» konnte durch das bisher Gesagte in mehrfacher Hinsicht gestützt werden:

- Als *basso continuo* bildet er in Ensemblemusik zum einen das klangliche Fundament, zum anderen aber auch den rhythmischen Bezugspunkt für das Zusammenspiel.
- Als melodische Linie wird er mit seinen typischen Bewegungsmustern (zumindest für den Kenner und selbst bei fehlender Bezifferung) zur Keimzelle des darüber liegenden kontrapunktischen Stimmengeflechts.
- Als proportionierte und tonartlich geordnete Folge von sinnvoll miteinander verknüpften Sätzen, Gängen und Schlüssen ist er als ‚Partimento' grundlegend für die musikalische Form eines Stückes.
- Als eine Folge von Satzmodellen schließlich trägt er als ‚virtuelles' Gerüst den figurierten Satz.

Es bleibt jedoch noch ein weiterer Aspekt des Generalbasses zu nennen, der ihn von den im Verlauf des 19. und 20. Jahrhunderts entstandenen Harmonielehren und Kontrapunktschulen unterscheidet und der für seine Rolle als elementare Improvisationsschule von fundamentaler Bedeutung ist: Der Weg zum Generalbass-‚Experten', bei dem Hörvorstellung und grifftechnische Realisation Hand in Hand gehen und der intuitiv die in einem Bass enthaltenen Modelle und Griffmuster erkennt und in Musik umsetzt, führt über das *experiri*, also das praktische Erproben und Ausprobieren eben dieser Modelle am Instrument. Ähnlich wie man durch jahrelange Übung und über die bewusste Auseinandersetzung mit Grammatik und Vokabular eine Sprache soweit erlernen kann, dass man sich in ihr ohne weiteres Nachdenken auszudrücken vermag, führt auch die intensive ‚handwerkliche' Auseinandersetzung mit Sätzen, Gängen und Schlüssen schließlich zu einer «Wissenschafft des General-Basses», die dem Improvisator bei seinem Tun mehr oder weniger unterbewusst zur Verfügung steht.

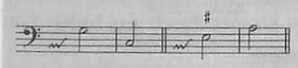
34 Mattheson 1739, S. 131.
35 Th. Christensen 2008, S. 31.

Fortsetzung auf S. 36

Die wichtigsten Satzmodelle des Generalbasszeitalters in der Übersicht

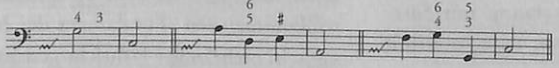
1. Schlüsse – Kadenzen

a) Semplice



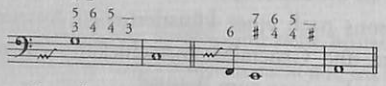
→ S. 43f.

b) Composta



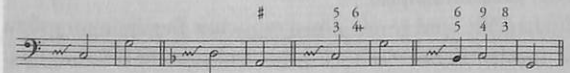
→ S. 44ff.

c) Doppia



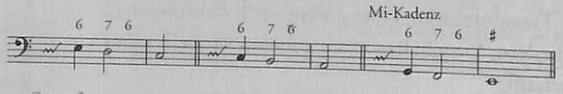
→ S. 47f.

d) Cadentia minor (Halbschluss)



→ S. 49ff.

e) Tenorklausel-Kadenz

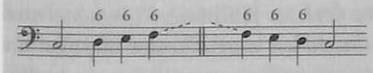


→ S. 52f.

2. Gänge – Sequenzen

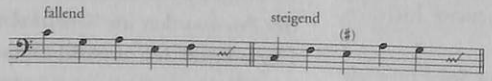
a) Sequenzen mit parallelgeführten Oberstimmen

Fauxbourdon



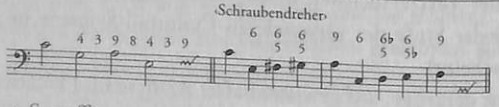
→ S. 73f.

Gegenschritt-Sequenz



→ S. 74ff.

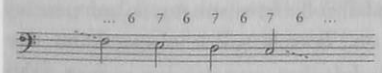
Varianten der Gegenschritt-Sequenz mit Vorhaltskette:



→ S. 74ff.

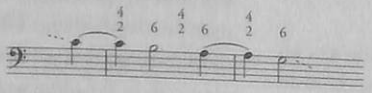
b) Fallende Sequenzen

7-6-Sequenz



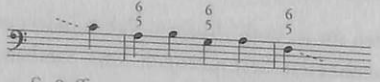
→ S. 76ff.

Bassvorhalts-Sequenz



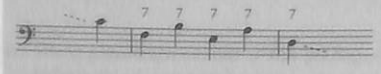
→ S. 79f.

Terzfall-Sequenz



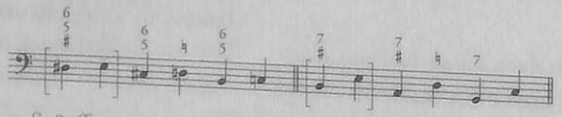
→ S. 81ff.

Quintfall-Sequenz



→ S. 83ff.

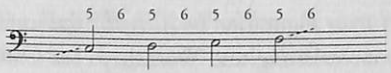
Fonte-Sequenz



→ S. 87ff.

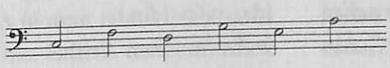
c) Steigende Sequenzen

5-6-Sequenz



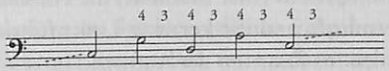
→ S. 90f.

Quartstieg-Sequenz



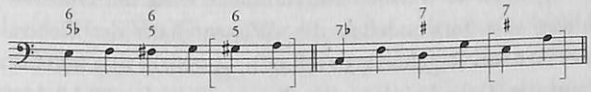
→ S. 91ff.

Quintstieg-Sequenz



→ S. 94ff.

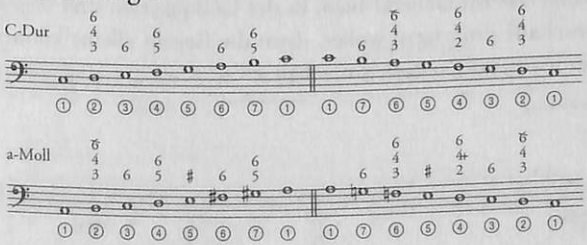
Monte-Sequenz



→ S. 97ff.

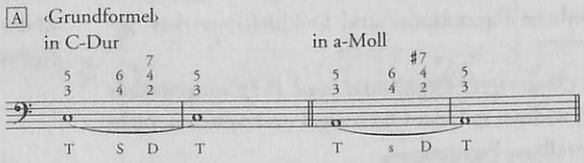
3. Andere ‚Sätze'

a) Oktavregel



→ S. 103ff.

b) Orgelpunkt



→ S. 113ff.

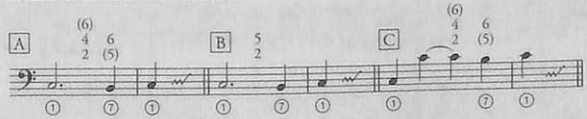
c) Die wichtigsten Eröffnungsmodelle

Orgelpunkt-Eröffnung

siehe Beispiel zum Orgelpunkt

→ S. 122f.

Bassvorhalts-Eröffnung



→ S. 123f.

Diese zentrale Bedeutung des Generalbasses für den Improvisationsunterricht ist jedoch, wie Thomas Christensen in dem eben zitierten Artikel zeigt, eng verknüpft mit einer Methode, die zwischen Harmonie und Kontrapunkt vermittelt und die korrekte Linienführung zwischen den einzelnen Akkorden ins Zentrum der Aufmerksamkeit stellt. Genau dieser Weg soll in den folgenden, den oben beschriebenen Satzmodellkategorien gewidmeten Artikeln beschritten werden:

- Der Artikel *Schlüsse – Klauseln und Kadenzen* (→ S. 37ff.) eröffnet Zugänge zu verschiedenen Kadenzformen mithilfe der ihnen zugrundeliegenden Klauseln und bespricht anhand von Literaturbeispielen die Möglichkeiten für ihre metrische Gestaltung und Figuration. Es wird ergänzt durch eine Detailstudie zur *cadenza doppia* (→ S. 59ff.)
- Im Artikel *Gänge – Sequenzen* (→ S. 67ff.) werden kontrapunktische Elemente hochbarocker Sequenzbildung vorgestellt und deren Verwendung und Kombination in den wichtigsten Sequenzmodellen besprochen. Die dort zu findenden Ostinato- und Partimentobässe können für die persönliche Figurations- und Deklinationsarbeit genutzt werden.
- Der Artikel *Sätze – Oktavregel, Orgelpunkt und Eröffnungsmodelle* (→ S. 103ff.) schließlich widmet sich der Oktavregel und weiteren, nicht sequenzierenden Generalbass-Figuren.

Die in diesen Artikeln gegebenen wenigen Übungen sind oft nur eine Anregung, und es bleibt dem Leser/Spieler selbst überlassen, sich seinen persönlichen Trainingsparcours zusammenzustellen. Methoden und Ideen dazu findet man in *Kapitel 2* zur Figuration (→ S. 133ff.), das unter anderem einen Artikel zur Kadenzverzierung und Workshops zur Ostinatovariation enthält. Daneben ist die Auseinandersetzung mit historischen Generalbass-Schulen sicher von großem Vorteil.[36]

Wenn im Folgenden der Versuch unternommen wird, mit Hilfe einer Mustersammlung von Satzmodellen die «Wissenschafft des General-Basses» in einer Art von Regelwerk zu erfassen, geschieht dies im vollen Bewusstsein um die Tatsache, dass sich die musikalische Wirklichkeit darin kaum erfassen lässt. Wie das Regelwerk einer jeden anderen Generalbass-Methode auch, ist es lediglich gedacht als Hilfsmittel und Leitfaden für denjenigen, der sich in beharrlicher, persönlicher Arbeit der Erlernung dieser Kunst widmen will. Denn: «Hand müsset ihr anlegen, wenn ihr was rechtes im General-Bass, in der Composition und in jedweder Wissenschafft profitieren wollet, denn die Regeln alleine können euch in keiner Kunst zu Doctor[e]s machen.»[37]

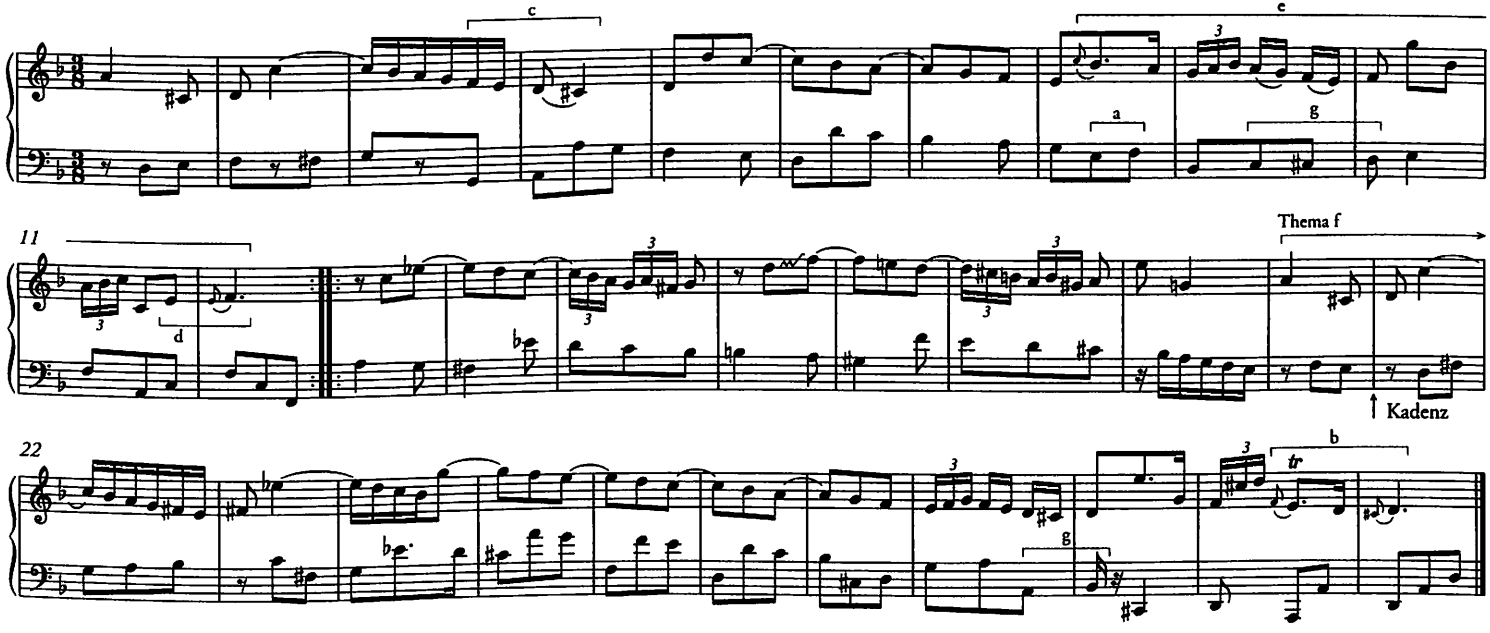
36 Jesper Christensens *Die Grundlagen des Generalbaßspiels im 18. Jahrhundert* (J. Christensen 1992) sei hier als leicht zugängliches Standardwerk wärmstens empfohlen.
37 Heinichen 1728, S. 767.

Schlüsse – Klauseln und Kadenzen

FBI

Die Begriffe ‚Klausel' (*clausula* – von lat. *claudere* = schließen, abschließen, begrenzen) und ‚Kadenz' (*cadentia* – von lat. *cadere* = fallen, enden, auslauten) stammen aus der Rhetorik und wurden bereits im Mittelalter bzw. seit dem späten 15. Jahrhundert auf musikalische Sachverhalte übertragen.[1] Auf beiden Gebieten – sowohl in der Sprache wie in der Musik – üben Klauseln und Kadenzen eine maßgeblich formgebende Funktion aus, indem sie die (Klang-)Rede in mehr oder weniger voneinander getrennte Abschnitte untergliedern. In der Musik können sie diesen Zweck vor allem deswegen so hervorragend erfüllen, weil sie dank ihrer Formelhaftigkeit (sie spiegelt sich im Ausdruck *clausula formalis*) deutlich zu erkennen sind.

Die differenzierte Gestaltung der Kadenzen zählt, so die Ansicht Johann Matthesons, zu den wesentlichen Aufgaben eines guten Komponisten. Ähnlich wie Satzzeichen unterteilen unterschiedliche Kadenzformen den musikalischen Gedankengang einmal schwächer (wie z. B. ein Komma oder ein Strichpunkt – vgl. Bsp. 1, T. 8, Buchstabe a), einmal stärker (wie ein Punkt oder Ausrufezeichen – T. 32/b). Mit einem Halbschluss auf der Dominante weisen sie, einem Doppelpunkt vergleichbar, auf Kommendes hin (T. 4/c); oder aber sie setzen mit der steigenden Melodie einer ‚phrygischen' Kadenz ein Fragezeichen.[2]



Beispiel 1: Ein ‚General-Exempel' zu Klauseln und Kadenzen, im galanten Stil komponiert von Rudolf Lutz[3]

1 Vgl. Schmalzriedt 1975.

2 Johann Mattheson handelt davon ausführlich im Kapitel «Von den Ab- und Einschnitten der Klang-Rede» seines *Vollkommenen Capellmeisters* (vgl. Mattheson 1739, S. 180–195).

3 Zu den beiden Quintparallelen in T. 15 und T. 18 sei mit den Worten Matthesons bemerkt: «Das erste, wornach ein nüchterner Federleser suchet […] sind etwa ein Paar Octaven oder Qvinten. So bald ein solcher Mausefänger dergleichen Wildbräts ansichtig wird, macht er ein Feldgeschrey, als wäre eine grosse Schlacht gewonnen: und hat er das Glück,

In dieser Weise sind Kadenzen an der Kleingliederung eines Musikstücks beteiligt. Sie bestimmen aber auch dessen Großform: Oft stehen sie am Ende einer Entwicklung (T. 12/d) und geben dadurch – gleichsam wie ein eingelöstes Versprechen – freie Bahn für Neues. Oder aber sie erklingen ganz zu Beginn eines Stückes und prägen als *inventio* dessen weiteren Verlauf. In harmonischer Hinsicht sind Kadenzen an der Formgestaltung beteiligt, indem sie die Anfangs- und Endtonart festlegen und in modulatorischen Ausweichungen die angesteuerte Nebentonart bekräftigen (ebenfalls T. 12).

Der Stärkegrad einer Schlussbildung hängt zum einen von der zugrundeliegenden Bassfortschreitung ab (ein ⑤-①-Quintfall wirkt stärker als ein ④-①-Quartfall, dieser stärker als ein ②-①-Sekundgang), zum anderen vom metrischen Gewicht des Kadenzprozesses.[4] Dieser kann sich von einem halben Takt bis hin zu einer Länge von zwei oder noch mehr Takten (T. 8–12/e) erstrecken. Oder er wird sogar (wie z. B. in der ‚Schlussgruppe' einer klassischen Sonate) zu einem eigenständigen Formteil ausgebaut, in dem sich mehrere Kadenzen in der gleichen Tonart aneinanderreihen. Daneben bestimmen auch die beteiligten melodischen Linien die Kadenzstärke, je nachdem, ob sie die zu erwartende Klausel tatsächlich ergreifen oder aber – zum Beispiel durch Phrasenverschränkung oder mit einem Themeneinsatz während der Kadenz (T. 20–21/f) – überspielen. Gerade das Feld der nicht erfüllten Kadenzen (Georg Muffat nennt sie die «betrieglichen»[5]) ist besonders faszinierend (T. 9–10 und 29–30/g). Denn die unzähligen Möglichkeiten für Trugschlüsse und *cadenze fuggite* lassen die relativ überschaubare Zahl von Schlussformeln in immer neuem Lichte erscheinen.

Klauseln – die melodischen Bausteine der Kadenzbildung

Über die clausulae formales

Andreas Werckmeister (*Harmonologia musica 1702*)[6]

§. 85.

Es ist aber eine Formal-Clausula nichts anders als ein Zeichen, Form, und Abschnitt, dadurch einen jedem Liede oder Gesange eine gewisse und verordnete Ruhe und Gräntze gesetzet wird, damit nicht allerhand Verwirrungen mit einlauffen.

§. 86.

Diese Clausulen haben den Nahmen auch nach den 4. Haupt-Stimmen: als Discant, Alt, Tenor und Basse; dahero sie Discantisirende, Altisirende, Tenorisirende und Basirende genennet werden. Als auffs einfältigste:

diesen Fund gleich Anfangs in einer Partitur zu thun, so begehret er nichts weiter davon zu sehen noch zu hören: sondern spricht dem Verfasser alsobald das musicalische Leben rund ab. [... Leuten aber, die] viele hochschätzbare Gaben in der Melodie und Harmonie, vornehmlich in Ausdrückung der Leidenschafften, sehen lassen, denen wird kein verständiger Mensch aus solchen Mücken Elephanten machen.» (Mattheson 1739, S. 257).

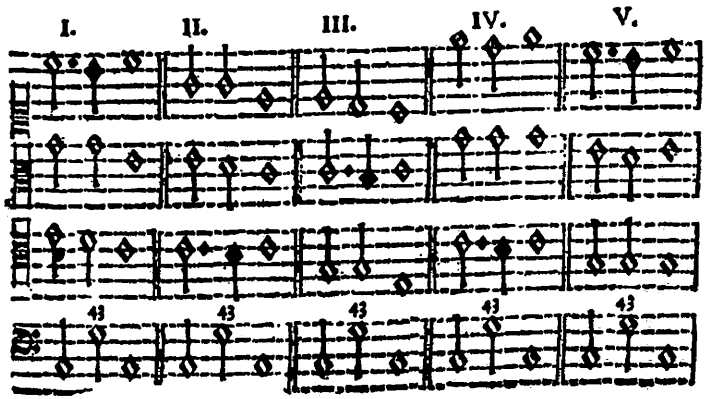
4 Ersteres erfasst beispielsweise Muffats Systematik, indem er je nach der Größe des Bass-Schrittes von *cadentia maior, minor* und *minima* spricht (vgl. den Quellenauszug weiter unten), letzteres Gasparini (1722, S. 30), der mit fast denselben Begriffen *(cadenza maggiore* bzw. *minore)* auf die metrische Länge einer Kadenz abzielt.

5 Muffat 1699, S. 93.

6 Werckmeister 1702, S. 48–50.

§. 87.

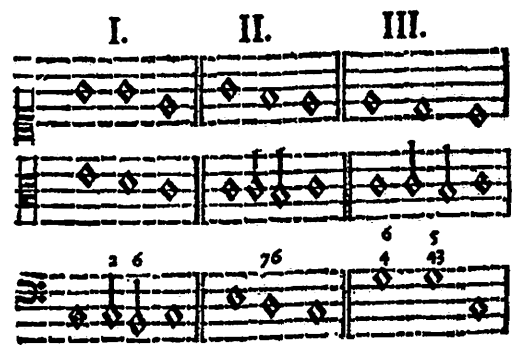
Wenn sie nun in die harmonia gebracht werden, so kan man diese Stimmen auff unterschiedliche Arthen versetzen, also daß bald diese bald jene Stimme, entweder oben oder unten, oder in die Mitte kömmt [...]; Als:



Allhier ist zum erstenmah[l] die Discantisirende oben, und jede Stimme hat ihren rechten Orth und Satz: zum andern mahle hat der Alt die obere [das heißt die Altisirende Clausul liegt oben], zum dritten hat der Tenor [das heißt die Tenorisirende Clausul] die obere Stimme, also können diese drey Stimmen dreymahl in der harmonia verwechseln: Es kan auch zu weilen, die Mittelste unter diesen dreyen, entweder herauff, oder herunter gesetzet werden, wie vorhero in vierdten und fünfften Exempel zusehen ist [...].

§. 88.

Die Discantisirende, Altisirende, und Tenorisirende können auch loco fundamenti gesetzet werden, dann wann der Bass Discantisiret, so wird die Secunda in die Tertiam resolviret, wenn der Bass aber Tenorisiret, so wird die Septima ind die Sextam resolviret; Als:



[Exempel III. ist als Beispiel für eine «Altisirende Clausul» im Bass gedacht. Die letzte Note im untersten System muss also *e* statt *c* und mit einer 6 beziffert sein.[7]]

§. 89.

[...] Die Bassierende können nicht wohl oben oder in der mitte gesetzet werden; Sie haben ihren besten Sitz und Fortgang in den tieffesten Stimmen; [...] die Altisirende hat Gemeinschafft mit der Bassirenden Stimme, wie im dritten Satz zu ersehen ist.

7 Diese Korrektur ist in den Werken Werckmeisters an anderer Stelle eindeutig bezeugt (vgl. Deppert 1993, Anm. 126 auf S. 113).

Im Musikschrifttum des 16. und 17. Jahrhunderts werden die Begriffe *clausula* und *cadentia* (it. *cadenza*) weitgehend synonym gebraucht. Beide bezeichnen sowohl die an der Schlussbildung beteiligten melodischen Floskeln *(clausulae melodiae)* wie auch deren Zusammenklingen im mehrstimmigen Satz *(clausulae harmoniae)*.[8] Es ist jedoch von Vorteil – wie in der heutigen Musiktheorie üblich – diese Begriffe voneinander abzugrenzen und lediglich die **melodischen Bausteine der Kadenzbildung** als ‚**Klauseln**' zu bezeichnen.[9] Die im *Compendium Improvisation* verwendete Terminologie orientiert sich an der Vorgabe von Andreas Werckmeister (1645–1706), der wiederum die zu seiner Zeit gebräuchlichen lateinischen Begriffe ins Deutsche übersetzt hat:

- Als **Diskantklausel** wird Werckmeisters «discantisirende Clausul» (von lat. *clausula cantizans*) bezeichnet,
- als **Altklausel** die «altisirende Clausul» *(clausula altizans)*,
- als **Tenorklausel** die «tenorisirende Clausul» *(clausula tenorizans)* und
- als **Bassklausel** die «basirende Clausul» *(clausula bassizans)*.

Obwohl die Klauseln dem Namen nach einer Stimme des vierstimmigen Satzes zugeordnet sind, können sie – wie Werckmeister im obigen Quellenauszug verdeutlicht – auch in jeder anderen Stimme erscheinen. Lediglich die Bassklausel liegt fast immer nur im Bass.

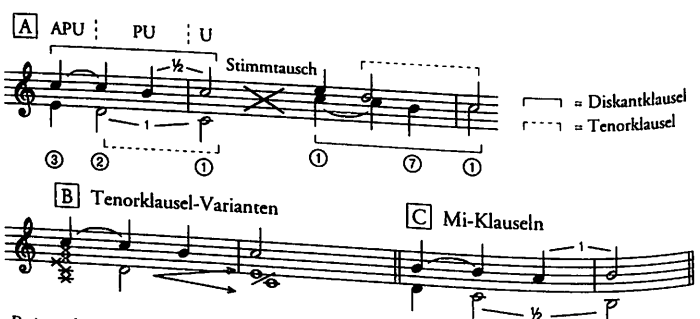
Als ‚**Kadenz**' wird dagegen das **harmonische Phänomen** bezeichnet, das sich aus unterschiedlichen Kombinationen dieser Klauseln zusammensetzt. Je nachdem, welche Klausel im Bass liegt, kann man von Diskantklausel-, Altklausel-, Tenorklausel- oder Bassklausel-Kadenz sprechen.

Diskant- und Tenorklausel – die *clausulae principales*

Die **Diskantklausel** besteht aus einer zumeist synkopierten 1̂-2̂-1̂-Bewegung, die in Kombination mit der 2̂-1̂-Progression der **Tenorklausel** eine Vorhaltsbildung ergibt (Bsp. 2-A). Diese läuft nach den strengen Regeln des klassischen Kontrapunkts ab: Die *antepenultima* (‚Vorvorletzte' – abgekürzt: APU) bereitet zunächst die Dissonanz des Vorhalts mit einer beliebigen Konsonanz auf schwacher Zählzeit vor; die *penultima* (‚Vorletzte' – PU) exponiert danach abtaktig den Vorhalt, der in die benachbarte Konsonanz nach unten aufgelöst wird; die Leittonspannung des Auflösungsklangs mündet schließlich in die *ultima* (‚Letzte' – U), den Schlussklang der Kadenz – in der Regel entweder Oktav oder Einklang.

Der Zielton der Tenorklausel kann aber auch die Sext bzw. Terz sein. In diesem Fall wird aus der fallenden 2̂-1̂-Bewegung eine steigende 2̂-3̂. Da auch die Vorbereitung des Vorhalts auf einer beliebigen Konsonanz erfolgen kann, sind außer der 2̂ der Penultima alle Töne der Tenorklausel mehr oder weniger variabel (Bsp. 2-B). In der zweistimmigen Standard-Kadenz führt die Diskantklausel leittönig nach oben und der letzte Schritt der Tenorklausel einen Ganzton nach unten. Bei einer ‚phrygischen' Kadenz sind die Intervallverhältnisse genau umgekehrt (C). Diese Sonderform der Kadenz wird im *Compendium* als Mi-Kadenz bezeichnet, da die *clausulae principales* auf einer Mi-Stufe enden.[10]

Diskant- und Tenorklausel sind unverzichtbare melodische Bestandteile jeder Kadenz, die mindestens deren eine, meistens jedoch beide enthält. Deshalb werden sie auch als *clausulae principales* bezeichnet.



Beispiel 2: Die clausulae principales

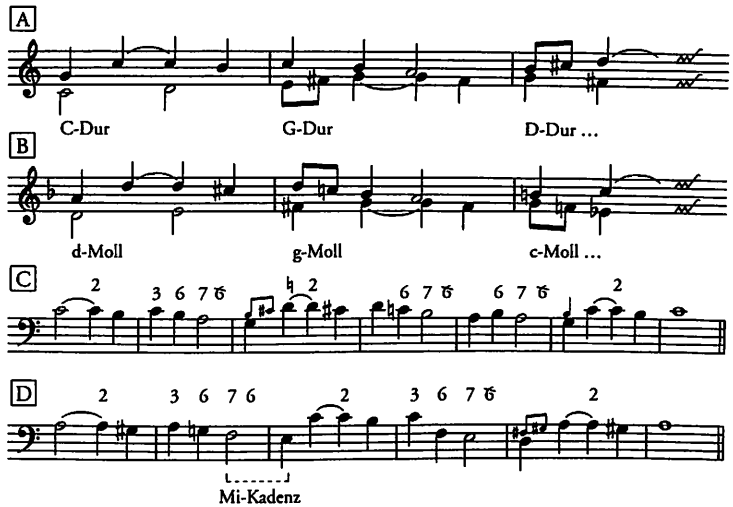
8 Vgl. Schmalzriedt 1975, S. 7 (Das Begriffspaar *clausulae melodiae* bzw. *harmoniae* stammt aus Burmeister 1606).
9 Vgl. u. a. Schwindt-Polth 1996; Deppert 1993 hingegen gebraucht beide Begriffe im umgekehrten Sinne.
10 Mit der Silbe ‚Mi' werden in der Hexachordlehre die Stufen innerhalb einer Tonart bezeichnet, die unmittelbar über sich den Halbton haben (zum Beispiel in C-Dur: *e* und *h*). Der ebenfalls gebräuchliche Name ‚phrygische Kadenz' ist hingegen irreführend, da dieser Kadenztyp keineswegs auf die gleichnamige Kirchentonart beschränkt ist.

Übungen zur zweistimmigen Kadenz:

1. Spiele Terz- und Grundton einer beliebigen Dur- oder Molltonart und führe diese in die passende Standard-Kadenz. Wiederhole anschließend die gleiche Kadenz mit getauschten Stimmen.
2. Spiele von einer beliebigen großen Sext ausgehend eine Mi-Kadenz, indem du die Unterstimme mit einem Ganztonschritt beginnend in die Tenorklausel führst (vgl. Bsp. 2-C). Die Oberstimme löst anschließend den entstandenen Septvorhalt ebenfalls mit einem Ganztonschritt nach unten auf.
3. Vervollständige die Muster von Bsp. 3-A und B zu einer Kette zweistimmiger Kadenzen, die aufwärts bzw. abwärts durch den ganzen Quintenzirkel führt. Spiele A auch in Moll und B auch in Dur.
4. Ergänze zu den Basslinien in Bsp. 3-C und D eine Oberstimme mit der jeweils fehlenden *clausula principalis*. (Die Ziffern geben jeweils die Penultima der zu ergänzenden Diskant- bzw. Tenorklausel an.) Verwende – zur Vermeidung zu vieler Oktavklänge – bevorzugt die 2̂-3̂-Tenorklausel (folge hierfür mit der Unterstimme den Stichnoten im Notenbeispiel). Spiele danach dieselbe Linie eine Oktave höher und ergänze wiederum die passenden Klauseln als Unterstimme. ‚Dekliniere' diese Übung (mögliche Stimmverteilungen: [2-0] [0-2] [1-1]) auch in anderen Tonarten.

Grundlegendes zur folgenden Übersicht und zur Arbeit mit Kadenzen

Wie bereits im oben wiedergegebenen Quellenauszug aus Andreas Werckmeisters *Harmonologia musica* deutlich wurde, lassen sich Diskant-, Alt-, Tenor- und Bassklausel auf vielfältige Art miteinander kombinieren. Die Verbindungen, die dadurch entstehen, waren größtenteils bereits in der Renaissance in Gebrauch und bilden ein feststehendes Kadenzen-Repertoire, das sich über Jahrhunderte hinweg kaum verändert hat. Im Laufe der Zeit kamen allenfalls einige Kadenzformen außer Mode, während andere dafür (wieder) aktuell wurden.



Beispiel 3

Trotz dieser gleichbleibenden Grundlagen entwickelte jede Musikepoche ihren ganz eigenen, unverwechselbaren Umgang mit den althergebrachten Klauseln. Bereits an der Art, wie diese Kadenzfloskeln figuriert und verziert oder der gesamte Stimmenverbund einer Kadenz durch Umspielungen und Brechungen variiert wird, lässt sich die Entstehungszeit eines Musikstücks mit einiger Sicherheit erkennen. Auf diesen differenzierten Umgang mit Schlussbildungen zielt anscheinend Werckmeister ab, wenn er gegen Ende seiner Ausführungen zu den Klauseln feststellt:

> Es sind aber diese so vielfältig daß es verdrüßlich seyn würde dieselben in gewiße Regeln zubringen, denn Sie werden heutiges Tages, auf sehr vielerley Arthen angebracht und wird noch immer was neues hierinnen erfunden, darüm weise ich den Music-Beflissenen in die guten Autores, alwo sich der Usus [der praktische Gebrauch] wohl finden wird, wer sonst Naturalia [Begabung] hat: Wer aber die nicht hat dem werden auch 1000. Regeln nicht helffen.[11]

11 Werckmeister 1702, S. 51.

Dem ungeachtet haben mehrere Zeitgenossen Werckmeisters eben jenen Versuch unternommen, den Gebrauch der Kadenzen «in gewisse Regeln zu bringen».[12] Am überzeugendsten ist dies wohl Georg Muffat (1653–1704) in seinen *Regulae concentuum partiturae* (1699) gelungen. Unter der Überschrift «Von denen Cadenzen» gibt er darin einen systematisch geordneten, mit zahlreichen Notenbeispielen versehenen Überblick über die geläufigsten Schlussformeln des Barock, der in den folgenden Quellenauszügen stark gekürzt wiedergegeben werden soll. Dabei werden den lateinischen Begriffen Muffats, die für die pädagogische Praxis eher ungeeignet sind, alternative Bezeichnungen an die Seite gestellt, die teils der italienischen Partimento-Tradition[13] entstammen, teils in der modernen Harmonielehre gebräuchlich sind. In manchen Notenbeispielen wurden Klammern ergänzt, welche (wie in Bsp. 2) die Diskant- bzw. Tenorklausel der Kadenz kennzeichnen.

Trotz des Detailreichtums von Muffats Auflistung lässt sich die darin erfasste ‚Theorie' nicht ohne Weiteres mit der kompositorischen bzw. improvisatorischen Praxis in Verbindung bringen. Um zu zeigen, wie jeder Kadenztyp mittels Stimmtausch, Umspielungen und Brechungen fast unbeschränkt verändert und in einen größeren Zusammenhang eingefügt werden kann, werden deshalb die folgenden Quellenauszüge mit Erläuterungen zu Literaturbeispielen (sie stammen alle aus Georg Friedrich Händels acht großen Cembalo-Suiten von 1720) und Übungen ergänzt. Mit diesem Handwerkszeug sollte jede Leserin und jeder Leser dann selbst in der Lage sein, die Kadenzbildung auch bei anderen Autoren im Detail zu studieren. Man muss dabei aber keineswegs systematisch zu Werke gehen. Oft genügt es auch schon, ein bestimmtes Repertoire mit Blick auf die Kadenzen durchzuspielen, die schönsten Exemplare auszulesen und diese zu vereinfachen, zu transponieren oder in ein anderes Metrum zu bringen. Im derart spielerischen Umgang mit den Vorbildern wird man nach und nach die typischen Kadenzen verschiedener Epochen kennenlernen und mit der Zeit lernen, sie in den eigenen Improvisationen stilsicher anzubringen.

Tipps zum Üben und weitere Literatur

Die Beispiele Muffats sollte man immer auch mit getauschten Oberstimmen in verschiedenen Tonarten spielen und sie sogleich mit Hilfe von Brechungen und Diminutionen variieren. Eine Zusammenstellung einiger Übungen finden sich am Ende dieses Kapitels (→ S. 56ff.). Entscheidend ist dabei, dass man die einmal erarbeiteten Kadenzen nicht nur isoliert übt, sondern möglichst bald auch versucht, sie in größere musikalische Zusammenhänge zu integrieren. Die Arbeit mit Generalbass-Chorälen und die freie Choralharmonisation sind in dieser Hinsicht die beste Schule (→ *Deklinationsübungen* S. 217, *Wege zur freien Choralharmonisierung* S. 241). Denn die Klauseln der Oberstimme sind durch die Melodie vorgegeben und zwingen den Spieler dazu, durch geschickte Lagenwahl möglichst fließende, bruchlose Übergänge in die Kadenz zu finden.

In freieren Gattungen stehen dagegen eher die Kombination mit anderen Satzmodellen und die gekonnte Platzierung der Kadenzen innerhalb des modulatorischen Formablaufs im Vordergrund. Solches lässt sich am besten bei den «guten Autores» studieren, indem man ihre Stücke ‚partimentiert' (also eine Generalbassreduktion verfasst; → S. 177). Der weiter unten vorgestellte ‚Dandrieu-Parcours' (Bsp. 6) ist zwar als Partimento recht elementar, verdeutlicht aber mit seiner typischen Tonartenfolge die immense Bedeutung der Kadenz für die harmonische Formgestaltung. Indem man die einzelnen Tonartenstationen des Basses erweitert (z. B. mit Sequenzen oder Ausschnitten aus der Oktavregel), rückt diese an sich etwas abstrakte Übung sehr schnell in die Nähe der üblichen Praxis. Daneben gibt auch das Kapitel über die Sequenzmodelle (→ S. 67ff.) immer wieder Anhaltspunkte für die möglichst elegante Verknüpfung von Sequenz und Kadenz.[14]

12 Zu nennen wären u. a. Printz 1696, 1. Teil, S. 26–33; Gasparini 1722, S. 30–35; Walther 1955, u. a. ab S. 159–179 (vgl. auch Deppert 1993, S. 82–142). Walthers *Musicalisches Lexicon* von 1732 bietet unter den Stichpunkten «Clausula» und «Cadence» ein eher verwirrendes Bild, da es die Terminologie der eben genannten und weiterer Quellen enzyklopädisch auflistet.

13 Vgl. Sanguinetti 2012, S. 105–111.

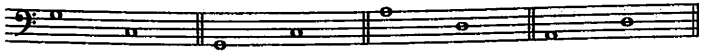
14 Übungen zur Kadenz findet man auch in den Generalbass-Schulen des 17. und 18. Jahrhunderts, oft ‚versteckt' bei den Beispielen zu dissonanten Bezifferungen. So zum Beispiel in den *regole* Francesco Durantes (online auf Gjerdingen *Monuments*). Diese seien ebenso empfohlen wie die als grundlegende Einführungen gedachten, im Internet zugänglichen Tutorials zur Kadenz und zum neapolitanischen Sextakkord von Ulrich Kaiser (Kaiser *Kadenz* bzw. Kaiser *Neapolitaner*).

«Von denen Cadenzen»

Georg Muffat (*Regulae concentuum partiturae* 1699)[15]

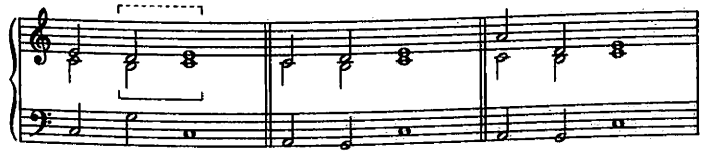
1. «Von der Cadentia majori» – Bassklausel-Kadenzen

«Cadentia major ist, in welcher der Baß quintweis herunter oder quartweis hinauf springt.»

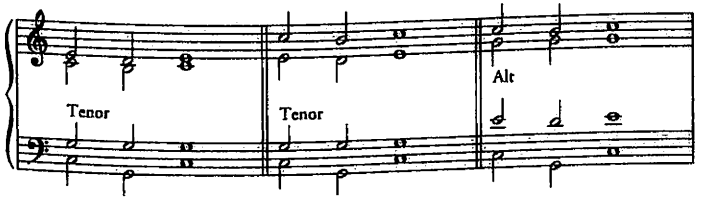


1.1 «Cadentia major simplex» oder einfache Kadenz – *Semplice*

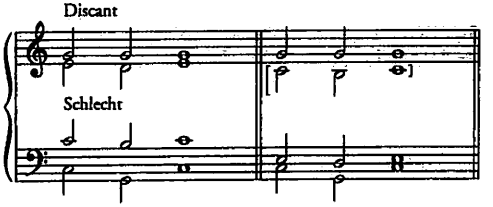
«Cadentia major simplex et libera, das ist freÿ oder einschichtige Cadentia major ist, in welcher beÿ denen Oberstimmen kein Ligatur [Bindung, Vorhalt] gebraucht wird.»



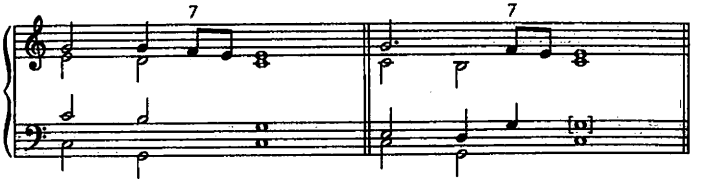
«Wann man mit 4 Stimmen schlagen will, soll die oberste Stimm jederzeit fast also gehen und singen wie eine von den zweÿen so nur mit 3 Stimm gezeigt worden; die unter Stimm aber, als welche nur zum Anfillen taugt und nit so arios gehet als die vorgesagte zweÿ [gemeint ist die auf dem Quintton verharrende Altklausel], kann nach Aigenschafft jedes Grieffs als dann wie ein Tenor negst am Baß unter die obgemelte zweÿ Principalen oder wie ein Alt zwischen diesen hinzugesetzt werden.»



«Wann aber solche schlecht singende vierte Stimm das oberste Orth an stat des Discants nimbt, so lautet es schlecht.»



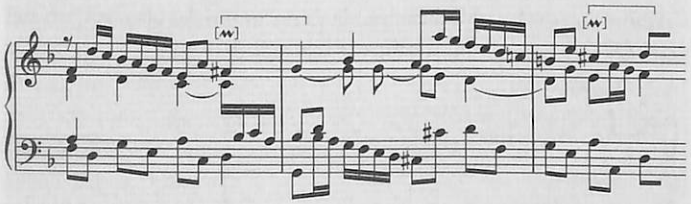
«Doch lautet es etwas besser, wann mit der Sept zu der Final in der Terz abgestiegen wird.»



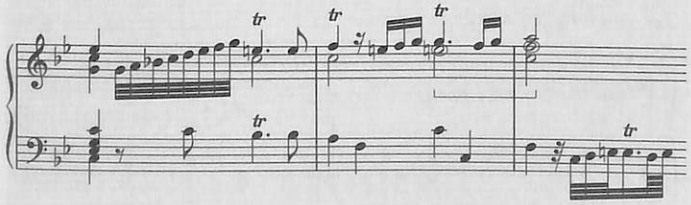
In der Partimento-Tradition der neapolitanischen Konservatorien[16] wird diese Variante der Bassklausel-Kadenz als *cadenza semplice* (hier verkürzt zu ‚Semplice') bezeichnet, da über der ⑤ nur ‚einfache' Konsonanzen erklingen,[17] und zwar – in Relation zum Basston – die große Terz (der Leitton der Diskantklausel) und die zur Tenorklausel gehörige Quint. Wenn immer technisch möglich, ist einer der beiden Töne mit einem Triller zu verzieren. Dies war in der Aufführungspraxis der Zeit derart selbstverständlich, dass entsprechende Verzierungszeichen in vielen Partituren oft nur sporadisch notiert wurden.

Wegen ihrer ‚einfachen' Harmonie ist die Semplice auch in metrischer Hinsicht relativ kurz und folglich eine sehr schwache Kadenz, die oft gar nicht als Zäsur innerhalb des Klangflusses wahrgenommen wird. In Bsp. 4 und 5 erhält sie dank einer langen Diskantklausel mehr Gewicht, während Figurationen im Bereich der Tenorklausel den rhythmischen Fluss aufrechterhalten.

15 Stark gekürzter Auszug aus dem gleichnamigen Kapitel (Muffat 1699, S. 93–121).
16 → Zu geschichtlichen Hintergründen und Methoden dieser Schule siehe S. 166ff.
17 Vgl. den Abschnitt «Delle cadenze» in den *regole musicali* (Fenaroli 1863).

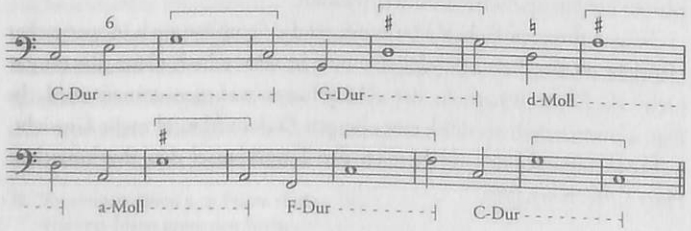


Beispiel 4: G. F. Händel, Allegro (Fuge) aus der Suite Nr. 3 d-Moll, HWV 428/2, T. 32ff.



Beispiel 5: G. F. Händel, Ouverture (Largo) aus der Suite Nr. 7 g-Moll HWV 432, T. 14ff.

Muffats oben wiedergegebene Bemerkungen zum vierstimmigen Satz gelten selbstverständlich auch für die nun folgenden, komplizierteren Varianten der *cadentia major*. Auch in diesen Fällen sollte im Sopran möglichst immer eine der *clausulae principales* liegen, während sich die «schlecht singende» Altklausel mit Vorteil in einer der Mittelstimmen versteckt.



Beispiel 6: Ein Kadenzen-Parcours nach Dandrieu[18]

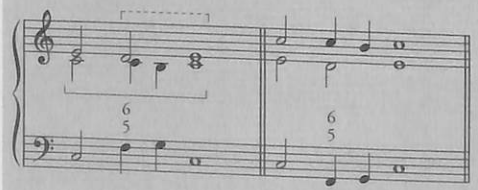
Übung

Spiele den Bass von Bsp. 6 dreistimmig [2-1] und als Generalbassaussetzung [3-1]. Achte darauf, beim ersten Akkord nach jeder Kadenz, also zu Beginn einer jeden neuen Tonart, die Quintlage zu vermeiden. Denn mit dieser würde der Sopran fast zwangsläufig in der «schlecht singenden» Altklausel enden. Falls sie dir doch einmal ‚in die Finger kommt', solltest du unbedingt Muffats Rat folgen und die Oberstimme mittels Septdurchgang in die Terz über dem Schlussklang führen. Wiederhole diese Übung transponiert in allen Dur-Tonarten.

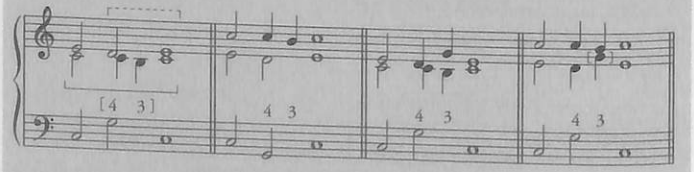
1.2 «Cadentia major ligata» oder «gebundene» Kadenz – ***Composta***

Muffat unterscheidet hier mehrere Unterarten, und zwar:

a) mit dem «halben Sextil» (Quintsextakkord)

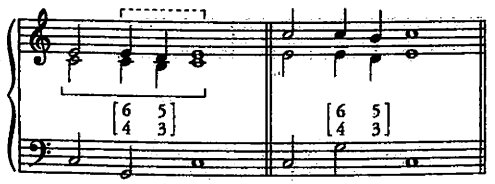


b) mit der «Quarta dissonans» (Quartvorhalt)

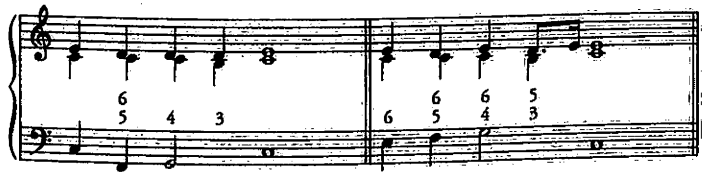


18 Dandrieu 1719.

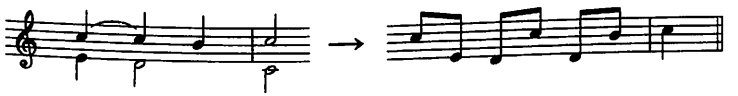
c) mit der «Quarta consonan[s] oder sießen Quart» (Quartsextvorhalt)[19]



d) weitere Varianten der Cadentia major ligata kombinieren Quintsextakkord und Quart- bzw. Quartsextvorhalt miteinander:



Gleichbleibendes Element aller Varianten der *cadentia major ligata* ist die synkopierte Diskantklausel, deren Penultima aus einem dissonanten (f̂) und einem konsonanten Ton (f̌) ‚zusammengesetzt' ist. Es ist diese Zweiteiligkeit, auf die ihr italienischer Name *cadenza composta* (hier verkürzt zu ‚Composta') anspielt.[20] Der durch die Synkopierung entstehende Septvorhalt zwischen Diskant- und Tenorklausel (siehe oben den Abschnitt über die *clausulae principales*) klingt in vielen zweistimmigen Sätzen in der gebrochenen Oberstimme an:



Beispiel 7: Brechung der clausulae principales

Als weiteres Beispiel für diese typischen Brechungen der Composta soll die Gigue aus Händels A-Dur-Suite betrachtet werden (siehe Bsp. 8). Deren erster Teil stürmt in durchgehender Achtelbewegung voran und befindet sich zu Beginn des unten wiedergegebenen Ausschnitts ‚im freien Fall'. Bis zum Erreichen des Doppelstrichs sind deshalb mehrere ‚Bremsmanöver' erforderlich, die – zufälligerweise in der gleichen Reihenfolge wie in Muffats Aufstellung – die wichtigsten Composta-Varianten durchlaufen: zunächst erklingt eine trugschlüssige Kadenz mit dem «halben Sextil» (a), danach zwei vollständige mit der «Quarta dissonans» (b) und der «sießen Quart» (c). Doch diese drei Kadenzen reichen immer noch nicht aus, um die Bewegungsenergie aufzufangen. Erst nach einer vierten (Orgelpunkt-)Kadenz[21] kommt die Musik endgültig zum Stillstand.

Auch beim Improvisieren hat eine Kadenz oft nicht die erwünschte Schlusswirkung. An Händels Beispiel wird deutlich, wie sie sich dennoch dank mehrfacher, variierender Wiederholung der gleichen Kadenz erzielen lässt.

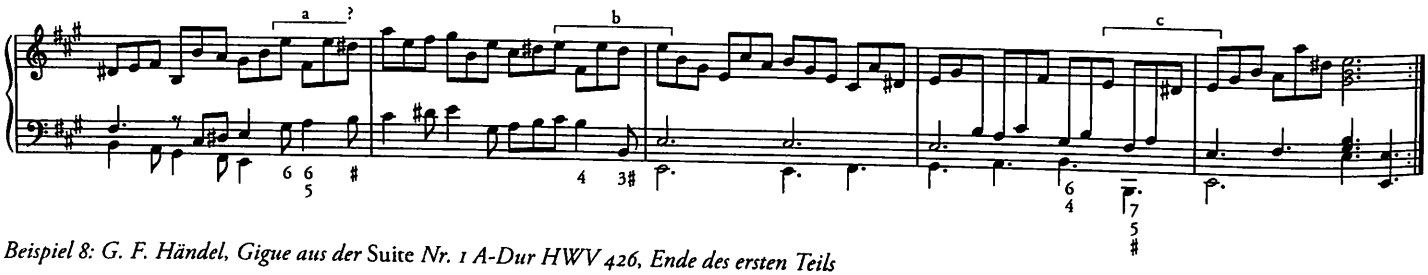
Übung

Falls du bereits einige der Partimenti des Gänge-Kapitels (→ S. 76ff.) erarbeitet hast, versuche diese nun nach dem Vorbild der Händel-Gigue mit verdoppelten und verdreifachten Kadenzen zu versehen.

19 Den alten Begriff der *quarta consonans* verwendet Muffat an dieser Stelle ungenau und im Sinne von ‚Quartsext-Akkord'. Dieser Akkord wird aber wie ein Vorhalt, und damit die beteiligte Quart streng genommen wie eine Dissonanz behandelt.

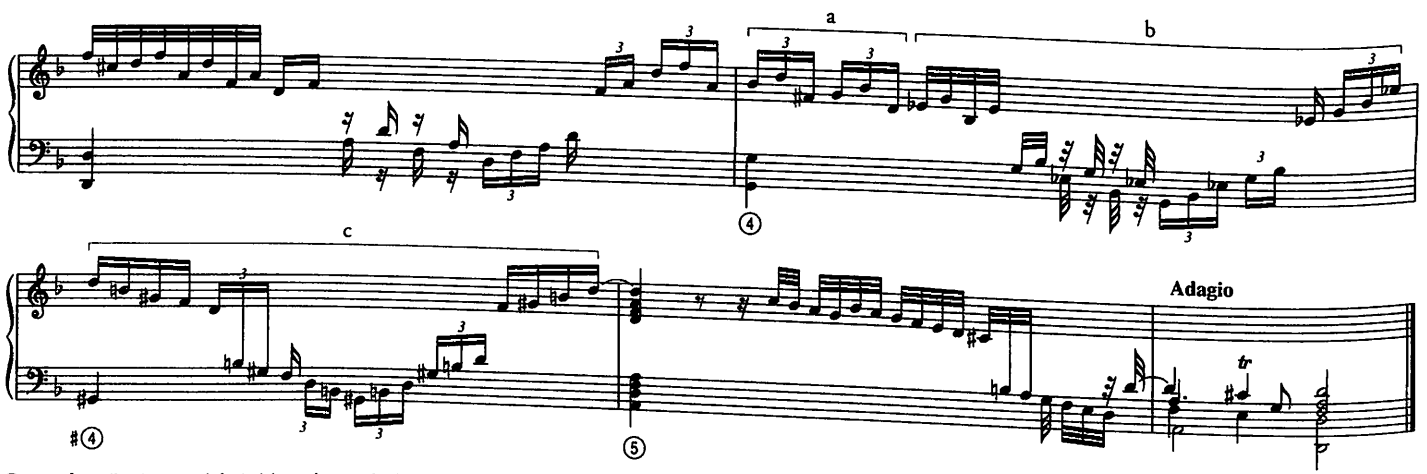
20 Die Unterscheidung zwischen Semplice und Composta ist in den Quellen freilich nicht so eindeutig. Johann Walther definiert zum Beispiel – in Anlehnung an Gasparini 1708 – die Composta als eine «zusammen gesetzte oder extendirte» Cadenz, in der die übrigen Stimmen über der ⑤ im Bass «mehrere Noten anbringen und hören lassen» (Walther 1732, S. 124). Muffats Variante a) mit dem «halben Sextil» müsste laut dieser Definition streng genommen als Semplice bezeichnet werden, da über dem *g* im Bass nur ein einfacher Akkord erklingt. Auch die Quellen der Partimento-Tradition widersprechen sich (vgl. Sanguinetti 2012, S. 105–110). Für eine grundlegende terminologische Untersuchung der überlieferten Quellen vgl. Diergarten 2014.

21 Muffat würde sie als *cadentia minima stabilis* bezeichnen (siehe weiter unten unter 3.3).



Beispiel 8: G. F. Händel, Gigue aus der Suite *Nr. 1 A-Dur HWV 426, Ende des ersten Teils*

Während die Klauseln der Semplice und Composta recht standardisiert ablaufen und lediglich in der Figuration variiert werden, sind in deren Vorfeld der kompositorischen Phantasie kaum Grenzen gesetzt. Vor allem die Subdominante spielt während dieser ‚Kadenzblüte' oft eine bedeutende Rolle.[22] Im folgenden Ausschnitt aus dem *Prélude* der d-Moll-Suite erscheint über der entsprechenden Bassnote *G* zunächst ein Grundakkord (Bsp. 9-a), dann ein neapolitanischer Sextakkord (b), schließlich über der alterierten Bassnote ein verminderter Septakkord (c). Dieses Beispiel demonstriert freilich nicht nur verschiedene Möglichkeiten zur Behandlung der vierten Stufe. Es zeigt daneben auch denjenigen Ablauf, der sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts zur standardisierten Einleitung der Solokadenz von Instrumentalkonzerten verfestigte.

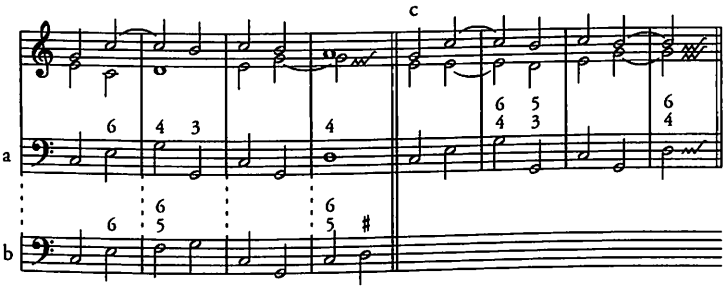


Beispiel 9: G. F. Händel, Schluss des Prélude aus der Suite *Nr. 3 d-Moll HWV 428*

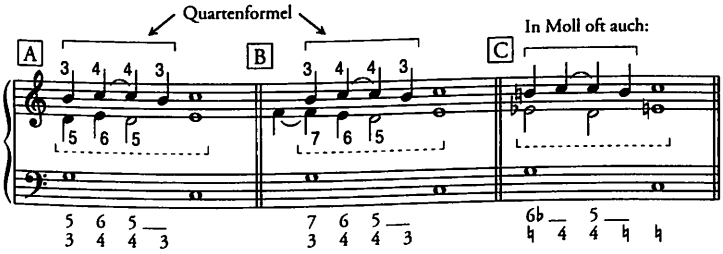
22 Auch Georg Muffat widmet sich diesem Thema (Muffat 1699, S. 102–108), vor allem im Hinblick auf die Unterscheidung von melodisch Moll (mit Dur-Akkord über der vierten Stufe) und harmonisch Moll (mit entsprechendem Moll-Akkord); vgl. hierzu auch die im Quellenauszug wiedergegebenen Erläuterungen unter 2.2 (→ S. 49).

Übungen

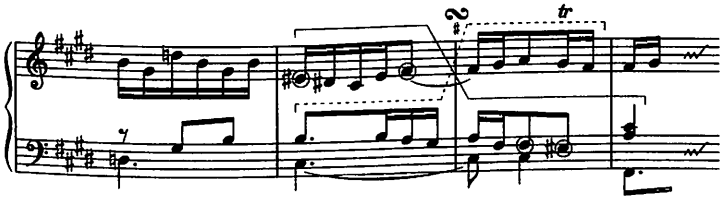
1. Spiele und transponiere Muffats Composta-Varianten (siehe die Übersicht 1.2) in enger und weiter Lage in verschiedenen Tonarten.
2. Ersetze im ‚Dandrieu-Parcours' von Bsp. 6 die mit Klammern kenntlich gemachten Semplice-Kadenzen nach und nach durch die verschiedenen Composta-Varianten (siehe Bsp. 10). Breche die Sätze nach dem Muster von Bsp. 7 (→ zum Thema ‚Brechungen' siehe S. 146ff.).
3. Reduziere die letzten vier Takte von Bsp. 9 zu einem einfachen Generalbass und übe diesen in verschiedenen Tonarten.



Beispiel 10: Composta-Varianten für den ‚Dandrieu-Parcours'

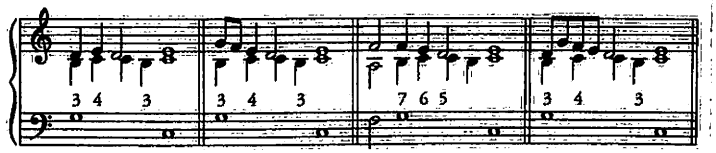


Beispiel 11: Die Klauseln der Doppia-Kadenz



Beispiel 12: G. F. Händel, Courante aus der Suite *Nr. 5 E-Dur HWV 430, T. 27ff.*

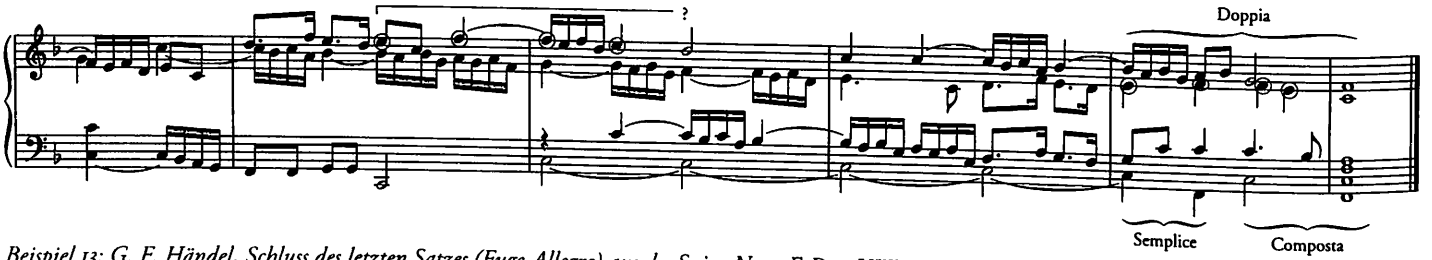
1.3 Die «Cadentia major perfecta» oder «ganze» Cadenz – *Doppia*



Die «Cadentia major perfecta», zu Deutsch: ‚vollständige' oder ‚ganze' Kadenz ist zweifelsohne die wichtigste Kadenzformel des 17. und 18. Jahrhunderts. In der Partimento-Tradition trägt sie den Namen *cadenza doppia*, also ‚doppelte Kadenz'; denn zum einen ist sie doppelt so lang wie eine Composta, zum anderen durchläuft ihre Diskantklausel die 7̂-1̂-Bewegung zweimal. Diese wird wegen ihrer charakteristischen 3-4-4-3-Bezifferung im *Compendium* auch als ‚Quartenformel' bezeichnet (Bsp. 11). Unter den verschiedenen dazu passenden Tenorklauseln ist die dissonante Form mit einleitendem Septvorhalt (Bsp. 11-B) die häufigste. Wie aus den Beispielen von Muffat ersichtlich wird, können die Bezifferungen beider Klauseln auch alleine stehen. Die jeweils fehlende Klausel wird in diesem Fall vom erfahrenen Continuo-Spieler intuitiv ergänzt.

Bsp. 12 zeigt die Doppia in einer typischen Situation als hemiolische Kadenz. Ebenfalls nicht außergewöhnlich für den figurierten Stil Händels ist die Tatsache, dass die ohnehin zweigeteilten Diskant- und Tenorklauseln auf halbem Weg die Stimmen tauschen.

In hochbarocken Stücken erscheinen die *clausulae principales* der Doppia nur in den seltensten Fällen mit einer auf dem Dominantton verharrenden Bassklausel. Viel öfter wird diese figuriert, während die Oberstimmen darüber in den vorgegebenen Bahnen verlaufen. Eine der einfachsten Möglichkeiten dafür zeigt der Schluss der F-Dur-Fuge (Bsp. 13) mit einem ⑤-①-⑤-①-Pendel. Dank dieses Basses werden die Gründe für den Namen der ‚doppelten Kadenz' noch augenfälliger, setzt sie sich doch in diesem Fall tatsächlich aus zwei unmittelbar aufeinander folgenden Kadenzen (einer Semplice und einer Composta) zusammen. Die Kadenz steht am Schluss eines langgezogenen dominantischen Orgelpunkts, der seinerseits wiederum von einer Doppia eingeleitet wird. Der Hörer wird aber um deren korrekte Auflösung in eine F-Dur-Harmonie



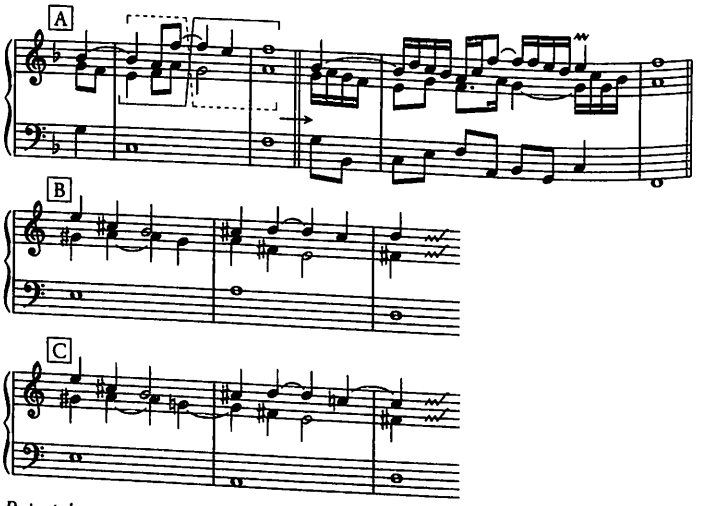
Beispiel 13: G. F. Händel, Schluss des letzten Satzes (Fuge-Allegro) aus der Suite *Nr. 2 F-Dur HWV 427*

‚betrogen'.[23] Selbstverständlich erscheint dann die zweite, korrekt aufgelöste Doppia nicht nochmals an derselben Stelle, sondern mit getauschten Klauseln eine Lage tiefer.

Mit diesen beiden Beispielen ist das Thema ‚Doppia' aber bei weitem noch nicht ausgeschöpft. Mehr zu den satztechnischen ‚Potentialen' dieser Kadenzform ist weiter unten im Artikel von Johannes Menke zu erfahren (→ S. 59).

Übungen

1. Spiele und transponiere die im Quellenauszug angegebenen dreistimmigen Doppia-Kadenzen in enger und weiter Lage in verschiedenen Tonarten.
2. Spiele den ‚Dandrieu-Parcours' von Bsp. 6 dreistimmig und ersetzte die mit Klammern kenntlich gemachten Semplice-Kadenzen durch einfache *cadenze doppie* (mit 5-6-5-Tenorklausel).
3. Wiederhole die Übung im 3/4-Takt. Spiele die Doppia entweder ganztaktig oder mit figuriertem Bass als zwei Takte überspannende Hemiole. Als vorbereitende Übung kann es nützlich sein, einige Passacaglia-Variationen mit den entsprechenden Kadenzen zu improvisieren (→ S. 148f., Bsp. 10 und Bsp. 11-B).
4. Tausche auf dem $\frac{6}{4}$-Akkord einer dreistimmigen Doppia die Stimmen aus. Finde eine Figuration mit diminuiertem Bass, die den Lagenwechsel elegant überbrückt (Bsp. 14-A).
5. Führe die «Ruota»-Übung von Bsp. 14-B und C durch den ganzen Quintenzirkel.[24]



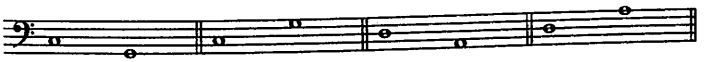
Beispiel 14

23 → Mehr zu den «betrieglichen Kadenzen» (Muffat) weiter unten im Abschnitt über die *cadenza fuggita* ab S. 55.

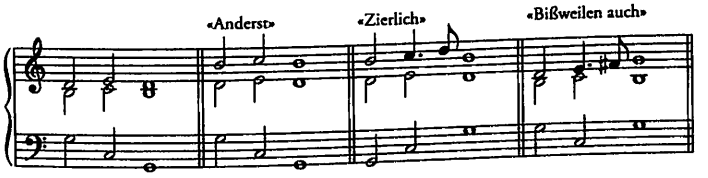
24 In Anlehnung an Penna 1684, S. 174 (it. *ruota* = Rad). Für Bsp. 14-C vgl. auch die Ausführungen zum *motivo di cadenza* im folgenden Artikel (→ S. 64f.).

2. «Von der Cadentia minori» – Kadenzen mit ④-①-Bass

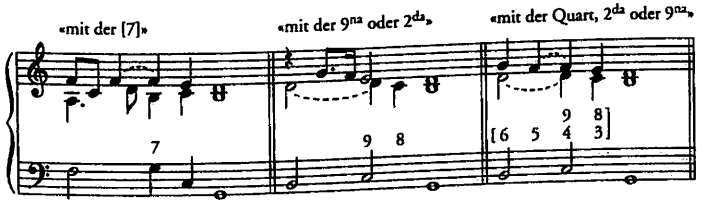
«Cadentia minor [... ist], wo der Baß quartweis herunter oder quintweis hinauf springt.»



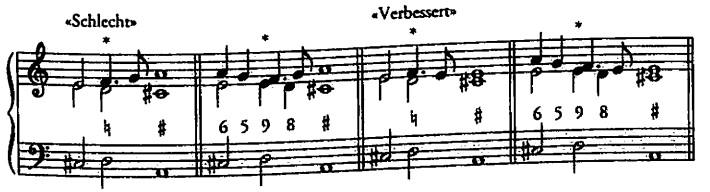
2.1 «Cadentia minor simplex ungebunden»



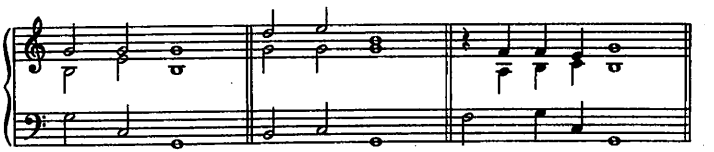
2.2 «Cadentia minor [ligata] gebunden»



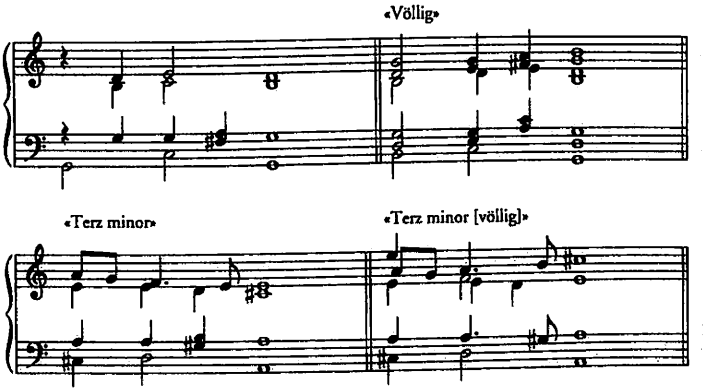
«Zu notieren ist, wann die Terz minor [*] in der vorletzten Noten ist, so soll sie nit aufsteigen.»



In den bisherigen Beispielen wurde der Schlussklang der Cadentia minor immer stufenweise erreicht. Auch wenn ein entsprechend eindeutiger Kommentar Muffats fehlt, ist anzunehmen, dass die folgende Aufstellung Progressionen auflistet, die in dieser Hinsicht fehlerhaft sind.

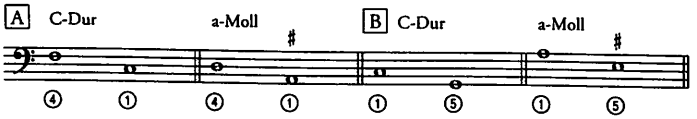


«Zu End der vorlezten Noten ziehret die Cadenz sehr die bescheite [kluge?] Hinzusetzung folgender durchgehender Dissonantien, nemblich $\frac{6}{4}$, absonderlich in den untern mit 4 und mehr Stimmen.»



«N[ota] B[ene]. Schließlich ist die [letzte] Noten dieser Cadenz jederzeit mit der Terz major zu nehmen, so wohl mitten als am End des Gesangs oder Stücks, sonsten wäre sie keine rechte Cadenz.»

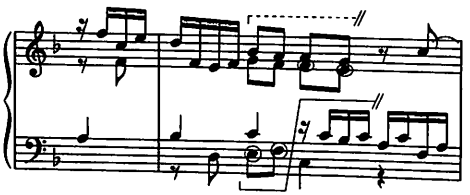
Mit Muffats zweiter Kadenzenkategorie betreten wir ein weites Feld unterschiedlicher Schlussbildungen. Denn im Gegensatz zur Bassklausel-Kadenz, der immer eine ⑤-①-Bewegung des Basses zugrunde liegt, kann die *cadentia minor* auf mehreren Stufen einer Dur- oder Moll-Tonart schließen; und zwar zum einen als **plagale Kadenz** auf der Tonika (Bsp. 15-A), zum anderen als **Halbschluss** auf der Dominante (B). Daneben gibt es auch noch den Sonderfall der **perfekten Mi-Kadenz** zu bedenken, der jedoch mit dem allmählichen Verschwinden der Kirchentonarten und der zunehmenden Etablierung des dur-moll-tonalen Systems zu Beginn des 18. Jahrhunderts kaum noch von Bedeutung ist.



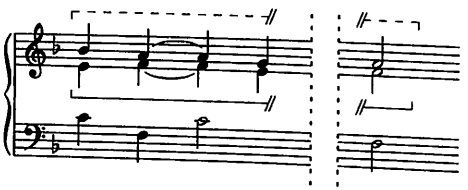
Beispiel 15: Die cadentia minor *als plagale Kadenz bzw. Halbschluss*

Für eine **plagale Kadenz**,[25] also eine auf der Tonika schließende *cadentia minor* gibt Muffat kein explizites Beispiel und auch in Händels Suiten ist eine solche nicht zu finden. Sie tritt aber recht häufig als Schlusswendung in vielen Toccaten des späten 16. und 17. Jahrhunderts auf und erscheint dort – wie auch in den meisten norddeutschen Choralfantasien[26] – oft zu einer eigenständigen Coda ausgebaut, in der die Harmonik mehrmals zwischen ④ und ① hin- und herpendelt. Typisch ist diese Kadenz auch für viele geistliche Werke, weshalb sie auch als ‚Kirchenschluss' bezeichnet wird. In den meisten Fällen geht ihr eine vollständige Bassklausel-Kadenz voraus.[27]

Die Bezeichnung **Halbschluss** für eine ①-⑤-Kadenz war im 18. Jahrhundert noch nicht gebräuchlich. Von den Zeitgenossen Muffats wurde sie unter anderem als *clausula dissecta* bezeichnet, weil «ihre letzte Note gleichsam abgeschnitten zu seyn scheinet».[28] Einige Bemerkungen zur Kadenz aus Händels d-moll-Suite (Bsp. 16) sollen verdeutlichen, was damit gemeint ist: Hier handelt es sich – um mit Muffat zu reden – um eine Abart der *cadentia minor* «mit der 7». Zugleich sind aber, wie Bsp. 17 verdeutlicht, die (unvollständigen) *clausulae principales* einer Doppia-Kadenz deutlich zu erkennen.[29] Man könnte also die Kadenz von Bsp. 16 auch als ‚Doppia dissecta' bezeichnen. Der Halbschluss entsteht aber nicht einfach nur dadurch, dass die Auflösung zur Tonika ausbleibt. Mindestens genauso wichtig ist die metrische Platzierung des Schlussklangs



Beispiel 16: G. F. Händel, Allemande aus der Suite *Nr. 3 d-Moll HWV 428, T. 13f.*



Beispiel 17

(oder des abschließenden Vorhalts) der Kadenz auf einer schweren Zählzeit. Wollte man dieselbe Kadenz dagegen als vollständige, auf der Tonika schließende Doppia anbringen, müsste man sie um eine Viertelnote verschieben.

Tauscht man die Oberstimmen von Bsp. 17, kommt die 7-6-7-Bewegung der abgebrochenen Quartenformel im Sopran zu liegen. An die Stelle dieser etwas ungeschickten Melodie tritt oft eine vom Leitton zur zweiten Skalenstufe aufsteigende Linie. Bsp. 18 zeigt eine äußerst geläufige Figuration dieser Kadenz-Variante.

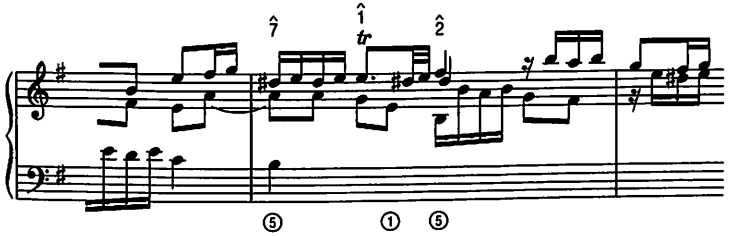
25 Dieser auch in der modernen Harmonielehre gebräuchliche Begriff wurde erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von Padre Martini geprägt und spielt auf die Tatsache an, dass die Skala der zugrundeliegenden Tonart durch die vierte Stufe ‚plagal' geteilt wird. Sie hat also nur im übertragenen Sinne mit den plagalen und authentischen Modi zu tun (Schmalzriedt 1975, S. 9).

26 Beispielsweise in Reinckens «An Wasserflüssen Babylon» (T. 311ff.) oder im Schlussteil von Buxtehudes «Nun freut Euch, lieben Christen gmein» (ab T. 239).

27 Ausgehend von dieser Kadenz lässt sich die Entstehung des plagalen Schlusses leicht erklären: In vielen Motetten des 16. Jahrhunderts mündet die Diskantklausel jener Kadenz in einen Liegeton auf I, während die restlichen Stimmen sich weiter bewegen. Für die Bewegung des Basses verbleiben in diesem Fall neben der ① nur noch die ③, ④ und ⑥ als Konsonanzen zu diesem Liegeton. Von allen denkbaren Kombination stellt die ④-①-Bewegung der plagalen Kadenz die überzeugendste Schlussbildung dar.

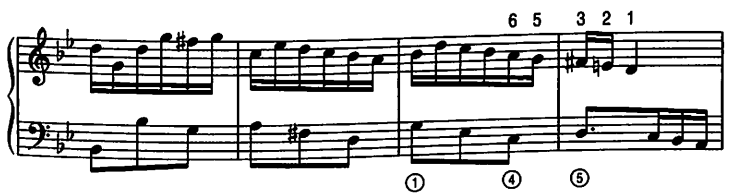
28 Walther 1955, S. 161f. in Anlehnung an Printz 1696, 1. Teil, S. 27.

29 Sowohl die Verteilung der Diskantklausel auf Bass und Oberstimme wie auch ein Quartsext- anstelle des gewöhnlichen Quartvorhalts sind für eine Doppia im figurierten Stil nichts besonderes (man vergleiche dazu Bsp. 12).



Beispiel 18: G. F. Händel, Allemande aus der Suite *Nr. 4 e-Moll HWV 429, T. 12f.*

Wie jede Systematik kann auch Muffats Aufstellung – trotz zahlreicher, hier nicht wiedergegebener Exempel – die Vielfalt der musikalischen Praxis nicht erfassen. So wird zum Beispiel in vielen Halbschlüssen die Dominante nicht von der Tonika aus erreicht, sondern oft auch von der Subdominante. Im folgenden Beispiel (mit einer typischen 653-Oberstimme) ist diese freilich nur eine Diminution des immer noch vorhandenen ①-⑤-Basses.



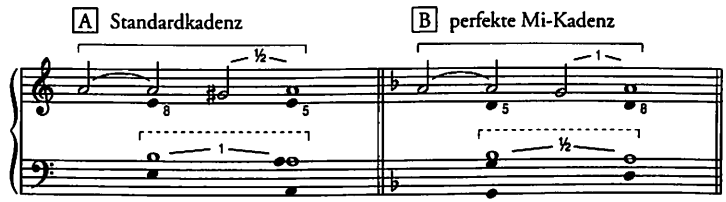
Beispiel 19: G. F. Händel, Allegro aus der Suite *Nr. 7 g-Moll HWV 432, T. 5ff.*

Übung

Spiele den ‚Dandrieu-Parcours' von Bsp. 7 mit unterschiedlichen Composta und Doppia-Varianten und ersetze einige der vollständigen Kadenzen durch Halbschlüsse.

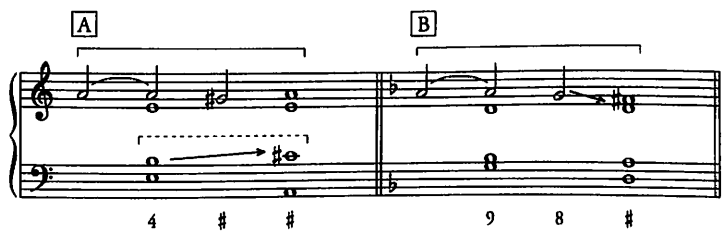
Exkurs: Die perfekte Mi-Kadenz – eine Sonderform der *cadentia minor*

In der Kadenztheorie der Renaissance wird streng zwischen gewöhnlicher und Mi-Kadenz unterschieden.[30] Letztere (Bsp. 20-B) stellt bereits mit ihren *clausulae principales* mehr oder weniger ein Spiegelbild zur Standardkadenz (A) dar, indem die Tenorklausel einen Halbton statt einen Ganzton nach unten fällt, die Diskantklausel dagegen einen Ganzton statt einen Halbton nach oben steigt. Auch in der Ergänzung zur Dreistimmigkeit setzt sich dieses Bild fort: Die Bassklausel der perfekten Mi-Kadenz springt zur Ultima eine Quart nach unten oder eine Quint nach oben (statt umgekehrt) und endet damit nicht auf dem eigentlichen Schlussklang der Kadenz (im Bsp. 20 der Ton a), sondern auf dessen Unterquint d; und die Liegetöne der Altklausel formen auf der Penultima eine Quint und auf der Ultima eine Oktav zum Bass (statt umgekehrt).



Beispiel 20: Standardkadenz und perfekte Mi-Kadenz im Vergleich

Im Verlauf des 16. Jahrhunderts gewinnt im Schlussklang der beiden Kadenzen die (Dur-)Terz immer mehr an Bedeutung. Während diese bei der Standardkadenz durch eine steigende Bewegung der Tenorklausel erreicht wird (Bsp. 21-A), ist es bei der Mi-Kadenz eine fallende Bewegung der Diskantklausel (B). Wie Muffat betont, ist diese Form der vierstimmigen Mi-Kadenz – er würde sie als *cadentia minor* »mit der 9na oder 2da« bezeichnen – »jederzeit mit der Terz major zu nehmen [...], sonsten wäre sie keine rechte Cadenz«.[31]



Beispiel 21

30 Vgl. hierzu Schwindt-Polt 1996; Smith 2011, S. 71–87. Modus und Kadenz bilden in der Theorie der Renaissance und des 17. Jahrhunderts eine untrennbare Einheit. Eine Auseinandersetzung mit den ‚Alten Tonarten' ist deshalb Grundvoraussetzung für die Improvisation in Stilen des 16. und 17. Jahrhunderts. Als materialreiche Quelle sei Santa Maria 1565 (1. Teil, f. 60–90; Neuausgabe Vol. I, S. 163–268) empfohlen, als grundlegende Sekundärliteratur Meier 1992.

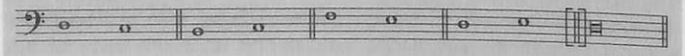
31 Muffat 1699, S. 114.

Je mehr der Bass im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert als harmonische Bezugsstimme an Bedeutung gewinnt, umso unklarer wird der eigentliche Zielklang dieser Kadenz. Ist es die Ultima der Tenorklausel (*a*), oder die Ultima des Basses (*d*)? Oder handelt es sich gar um eine *clausula dissecta,* also um einen Halbschluss, der auf der Dominante von g-Moll endet? Fragen, die sich – wenn überhaupt – nur im jeweiligen Gesamtzusammenhang beantworten lassen. Eines jedoch ist sicher: Mit dem Verschwinden der alten Kirchentonarten verliert die Mi-Kadenz als Ganzschluss ihre Berechtigung. Denn im System der Dur-Moll-Tonarten ist sie ausschließlich als Halbschluss in Moll realisierbar. Vor allem als Tenorklausel-Kadenz tritt sie in dieser Form jedoch relativ häufig auf (siehe unten 3.1).

Wie sehr sich auch die harmonische Deutung dieser Kadenz im Laufe der Zeit ändert: Ihre affektive Wirkung («sie machet einen andächtigen und zieml. traurigen Gesang»[32]) bleibt zeitlos gültig. Und auch ihre rhetorische Verwendung, um eine Frage auszudrücken, ist seit Ende des 16. Jahrhunderts allgemein üblich.

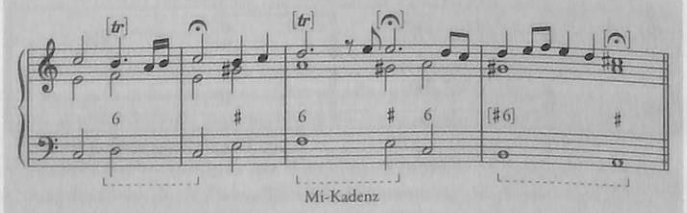
3. «Von der Cadentia minima» – Kadenzen mit Sekundschritt oder Orgelpunkt im Bass

«Cadentia minima [ist], wo der Baß staffelweis ab- oder aufsteigt oder unbeweglich bleibt».

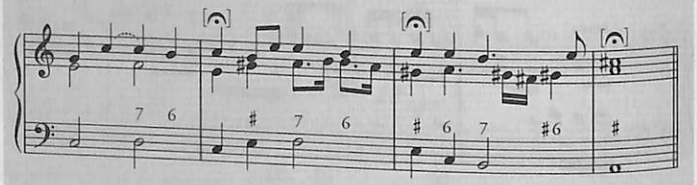


3.1 «Cadentia minima descendens» – die absteigende oder *Tenorklausel-Kadenz*

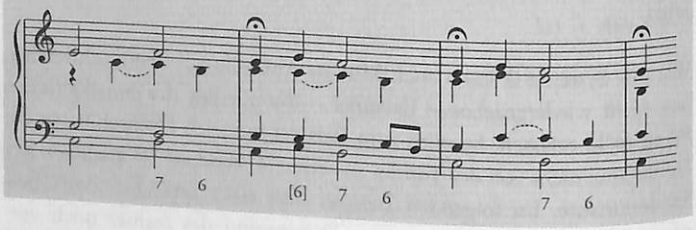
«Cadentia minima simplex»



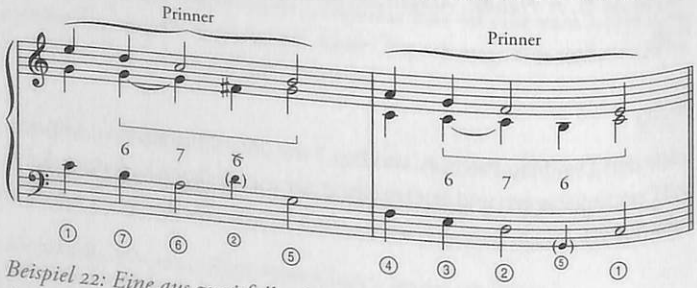
«Gebundene mit der Septima»



«Mit 4 [Stimmen]»



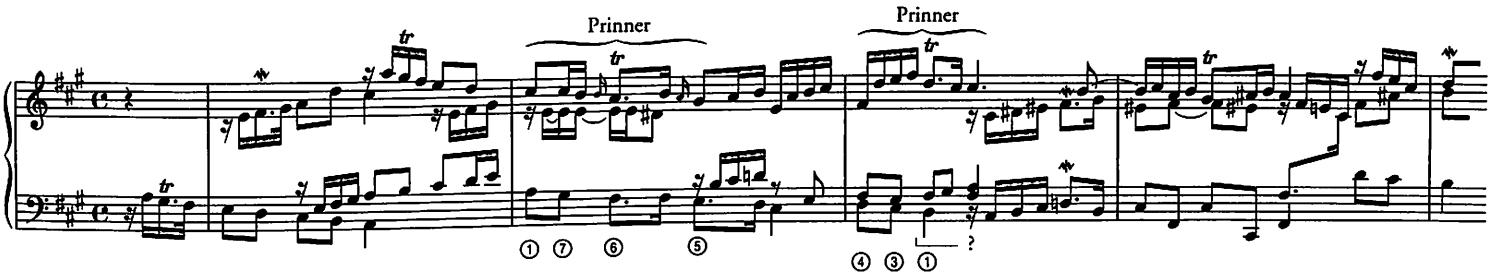
Die Tenorklausel-Kadenz tritt naturgemäß vor allem bei stufenweise verlaufenden Bässen auf und steht oft am Ende eines fallenden Tetrachords. In Dur-Tonarten schließt dieser gewöhnlich auf der ⑤ bzw. ① (siehe Bsp. 22). Nicht selten verdoppelt dabei die Melodie den Bass in parallelen Dezimen, während sich die melodisch uninteressante Liegestimme mit abschließender Diskantklausel in der Mittelstimme verbirgt. Dieses für den galanten Stil typische Satzmodell wird von Robert Gjerdingen als ‚Prinner' bezeichnet.[33] Nicht selten wird der Bass in der Tenorklausel-



Beispiel 22: Eine aus zwei fallenden Tetrachorden zusammengesetzte Sonderform der Oktavregel

32 Walther 1955, S. 162.

33 Vgl. Gjerdingen 2007, S. 45–60.

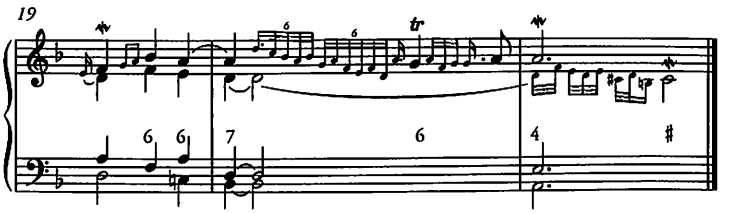


Beispiel 23: G. F. Händel, Beginn der Allemande aus der Suite *Nr. 1 A-Dur HWV 426*

Kadenz diminuiert und verstärkt durch das zusätzliche Ergreifen der Bassklausel im ‚kleinen Quintfall' deren Schlusswirkung (Bsp. 22 mit Stichnoten).

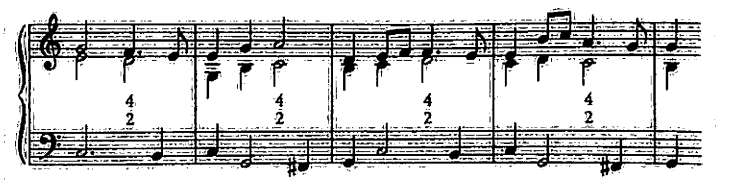
Zu Beginn von Händels A-Dur-Allemande (Bsp. 23) erscheint exakt diese Abfolge zweier Prinner in einer typischen Figuration, unter anderem mit einem Triller in der Terzstimme auf der Penultima. Der zweite Prinner kehrt jedoch nicht – wie zu erwarten – mit der Tenorklausel-Kadenz nach A-Dur zurück, sondern wird mit einem Trugschluss zur folgenden fis-Moll-Doppia ‚umgeleitet'. Auch diese endet nicht auf dem zu erwartenden Schlussklang, sondern führt ‚gedurt' als Dominante nach h-Moll weiter: ein durchaus charakteristischer Prozess in vielen Präludien und Allemanden, die durch derartige Abfolgen trugschlüssiger Kadenzen die Spannung permanent aufrechterhalten.

Wenn Johann Andreas Scheibe (1708–1776) schreibt, man könne mit einer Tenorklausel-Kadenz «gar wohl eine Piece sonderlich in Adagio schlüßen»,[34] denkt er wohl an Schlusswendungen wie in Bsp. 24 aus Händels d-Moll-Suite. Auch hier führt wiederum ein absteigender Tetrachord über eine Tenorklausel zur Dominante hin. Hier aber – wie in Moll-Tonarten üblich – in Form einer Mi-Kadenz, die wie ein Doppelpunkt die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf den folgenden Satz hinlenkt. (Dieser steht übrigens nicht, wie zu erwarten, in d-Moll, sondern in F-Dur.) Die Verzierung derartiger Kadenzen war in der Regel vom Ausführenden improvisierend zu ergänzen und wurde nur in den seltensten Fällen so wie hier ausnotiert.



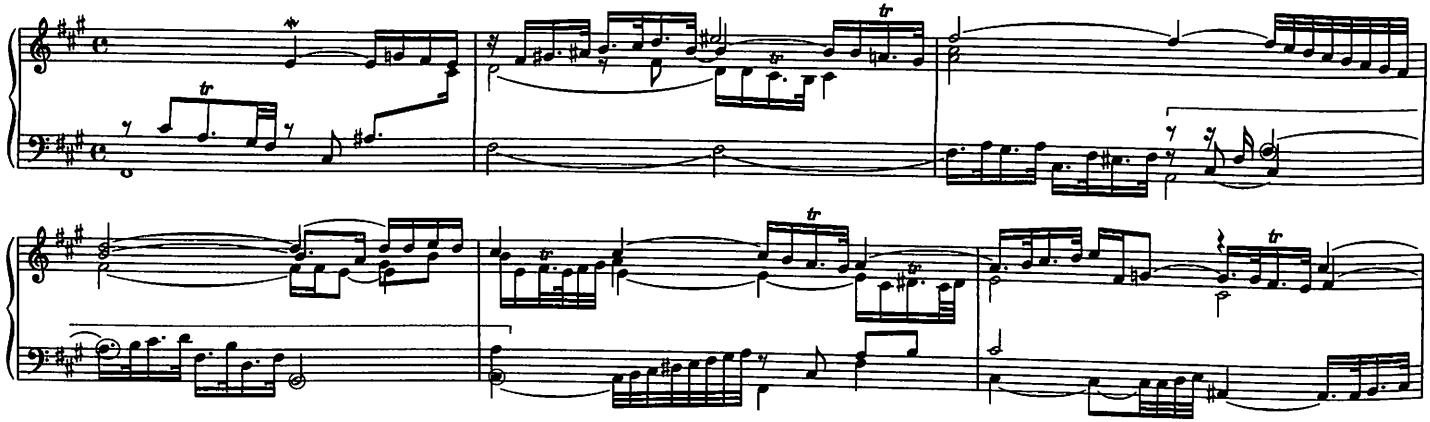
Beispiel 24: G. F. Händel, Schluss des dritten Satzes (Adagio) aus der Suite *Nr. 2 F-Dur HWV 427*

3.2 «Cadentia minima ascendens» – die aufsteigende oder *Diskantklausel-Kadenz*[35]



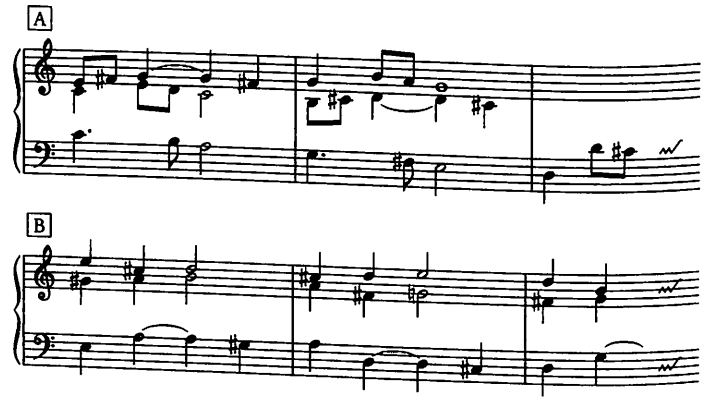
34 Scheibe 1730, S. 32.

35 Das eher verwirrende Detail, dass Muffat diese Kadenzform überraschenderweise als *cadentia minima tenorizans* bezeichnet, kann getrost übergangen werden, sei hier aber dennoch der Vollständigkeit halber erwähnt.



Beispiel 25: G. F. Händel, Beginn des Prélude aus der Suite *Nr. 6 fis-Moll HWV 431*

Im Vergleich zur Bassklausel- und Tenorklausel-Kadenz ist diese Kadenzform die schwächste und deshalb als Schlusskadenz eines Stückes entsprechend unbrauchbar. Dagegen findet sie als Eröffnungsmodell (→ S. 123) relativ häufig Verwendung. In Bsp. 25 jedoch erscheint die Diskantklausel-Kadenz erst nach einer Orgelpunkt-Eröffnung als geschickte Modulation in die Paralleltonart. Eine Oktavversetzung innerhalb der Diskantklausel intensiviert deren Wirkung und schafft Raum für die übliche Figuration während der Vorhaltsauflösung.



Beispiel 26

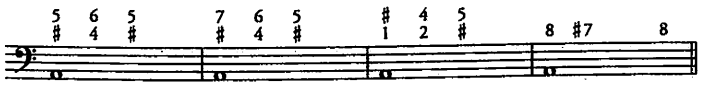
Übungen

1. Spiele Bsp. 3-C und D als drei- bzw. vierstimmigen Generalbass und erprobe damit die Möglichkeiten der Tenorklausel- und Diskantklauselkadenz.
2. Führe die «Ruota»-Übungen von Bsp. 26-A und B[36] durch den ganzen Quintenzirkel oder – mit den nötigen Abwandlungen – durch den ‚Dandrieu-Parcours' von Bsp. 6.

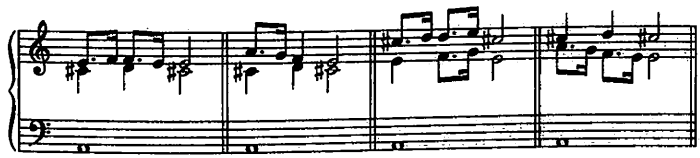
36 Sie sind in Anlehnung an Penna 1684, S. 179 bzw. 182 verfasst.

3.3 «Cadentia minima stabilis» – die ***Orgelpunkt-Kadenz***

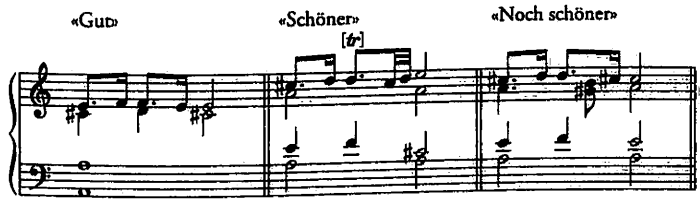
«Cadentia minima stabilis oder unbewegliche kleine Cadenz geschicht auf ein einzige Noten des Baß mit der Würckung solcher folgenden Concenten und lautet fast wie die Cadenz minor.»



«Simplex à 3»

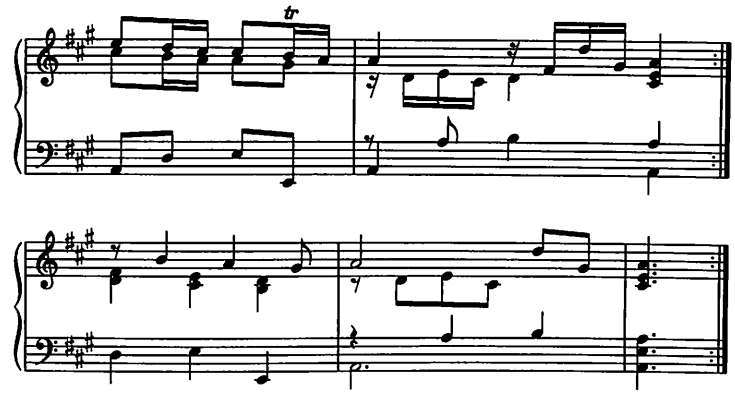


«à 4»



Wie Muffat betont, «lautet» die *cadentia minima stabilis* «fast wie die Cadenz minor».[37] Statt der dortigen Pendelbewegung des Basses bleibt dieser hier ‚stabil' auf dem Grundton liegen.

Die Orgelpunkt-Kadenz steht in den meisten Fällen nicht allein, sondern (wie auch in den folgenden Beispielen) als Bestätigung einer vorhergehenden Bassklausel-Kadenz. Oft dient sie in Tanzsätzen als Überleitung zur Reprise. Ohne dieses Füllsel würden zum Beispiel die Wiederholungen der A-Dur-Allemande einen halben Takt zu früh beginnen. Und auch bei der in Doppeltakten organisierten Courante wäre sonst die Wiederholung metrisch verschoben.



Beispiel 27: G. F. Händel, Schlüsse der Allemande und Courante aus der Suite *Nr. 1 A-Dur HWV 426*

Über die cadenza (s)fuggita

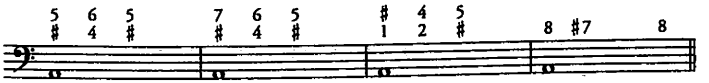
Johann Gottfried Walther (*Musicalisches Lexicon* 1732)[38]

Cadence evitée, feinte (gall.) Cadenza sfuggita, finta (ital.) Cadentia ficta (lat.) eine verstellte Cadentz, oder Schlußmachung ist:
1.) wenn der Baß, an statt um eine Quart zu steigen, oder um eine Quint zu fallen, weil die übrigen Stimmen alles zur rechten Cadentz gehörige veranstaltet, einen andern Weg, nemlich entweder in die Tertz herunter [Bsp. 28-a], oder um einen Ton [b, c], oder Semitonium [d] in die Höhe unvermuthet gehet, und also seinen sonst gewöhnlichen progress vermeidet.
2.) wenn zwar die Grund-Stimme den Quint- oder Quart-Sprung machet; die Ober-Stimmen aber nicht das ihrige, und bey einer rechten Cadentz nöthige beobachten, sondern, an statt der scharffen Tertz, die weiche [e, g], und in tenorisierenden Cadentzen, an statt der scharffen Sext, die weiche [f] hören lassen.
[...]
Cadence trompeuse (gall.) Cadenza d'inganno (ital.) eine betriegende Cadentz ist, wenn an statt der Schluß-Note, welche das Gehör natürlich erwartet, eine gantze oder halbe Tact-Pause gesetzt wird.

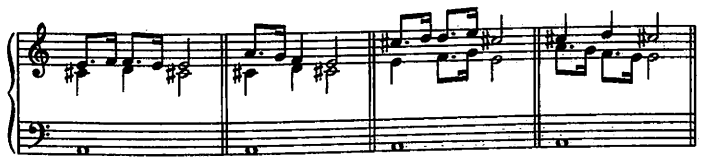
37 Muffat 1699, S. 120.
38 Walther 1732, S. 125.

3.3 «Cadentia minima stabilis» – die *Orgelpunkt-Kadenz*

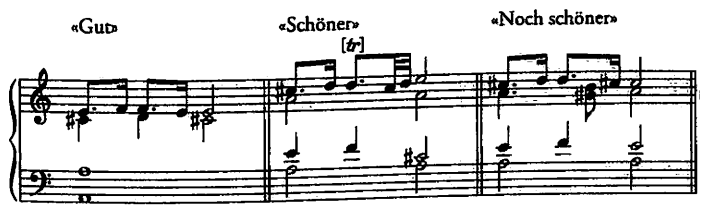
«Cadentia minima stabilis oder unbewegliche kleine Cadenz geschicht auf ein einzige Noten des Baß mit der Würckung solcher folgenden Concenten und lautet fast wie die Cadenz minor.»



«Simplex à 3»



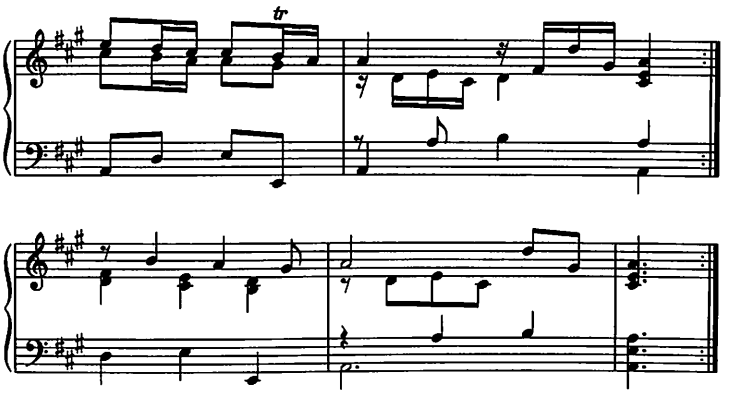
«à 4»



Wie Muffat betont, «lautet» die *cadentia minima stabilis* «fast wie die Cadenz minor».[37] Statt der dortigen Pendelbewegung des Basses bleibt dieser hier ‚stabil' auf dem Grundton liegen.

Die Orgelpunkt-Kadenz steht in den meisten Fällen nicht allein, sondern (wie auch in den folgenden Beispielen) als Bestätigung einer vorhergehenden Bassklausel-Kadenz. Oft dient sie in Tanzsätzen als Überleitung zur Reprise. Ohne dieses Füllsel würden zum Beispiel die Wiederholungen der A-Dur-Allemande einen halben Takt zu früh beginnen. Und auch bei der in Doppeltakten organisierten Courante wäre sonst die Wiederholung metrisch verschoben.

37 Muffat 1699, S. 120.
38 Walther 1732, S. 125.

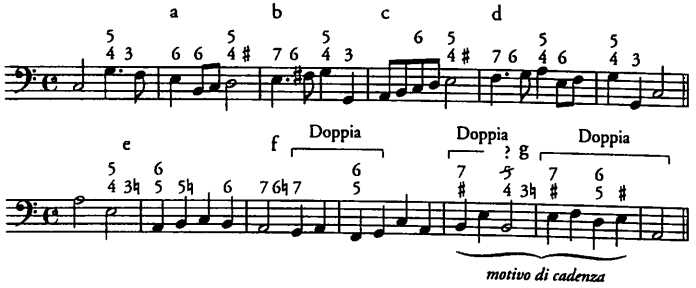


Beispiel 27: G. F. Händel, Schlüsse der Allemande und Courante aus der Suite *Nr. 1 A-Dur HWV 426*

Über die cadenza (s)fuggita

Johann Gottfried Walther (*Musicalisches Lexicon* 1732)[38]

Cadence evitée, feinte (gall.) Cadenza sfuggita, finta (ital.) Cadentia ficta (lat.) eine verstellte Cadentz, oder Schlußmachung ist:
1.) wenn der Baß, an statt um eine Quart zu steigen, oder um eine Quint zu fallen, weil die übrigen Stimmen alles zur rechten Cadentz gehörige veranstaltet, einen andern Weg, nemlich entweder in die Tertz herunter [Bsp. 28-a], oder um einen Ton [b, c], oder Semitonium [d] in die Höhe unvermuthet gehet, und also seinen sonst gewöhnlichen progress vermeidet.
2.) wenn zwar die Grund-Stimme den Quint- oder Quart-Sprung machet; die Ober-Stimmen aber nicht das ihrige, und bey einer rechten Cadentz nöthige beobachten, sondern, an statt der scharffen Tertz, die weiche [e, g], und in tenorisierenden Cadentzen, an statt der scharffen Sext, die weiche [f] hören lassen.
[...]
Cadence trompeuse (gall.) Cadenza d'inganno (ital.) eine betriegende Cadentz ist, wenn an statt der Schluß-Note, welche das Gehör natürlich erwartet, eine gantze oder halbe Tact-Pause gesetzt wird.



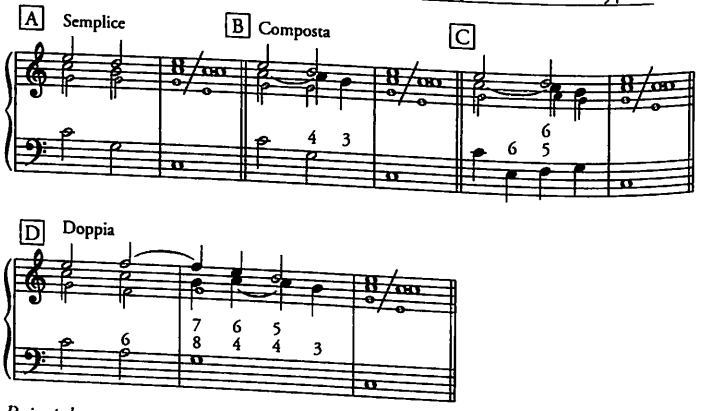
Beispiel 28: J. G. Walthers Beispiel-Bass zur cadenza (s)fuggita[39]

Kaum ein anderes Satzmodell weckt beim Hörer eine größere Hörerwartung als die Kadenz. Ist erst einmal deren Penultima erklungen, scheint deren Auflösung eigentlich nur noch eine Formsache zu sein. Will man diese aber vermeiden (frz. *éviter*, it. *sfuggir*) und die Klauseln fliehen (it. *fuggir la cadenza*), gilt es mit Entschiedenheit den vorbestimmten Weg zu verlassen und eine oder sogar mehrere Klauseln in eine unerwartete Richtung zu lenken. Die Enttäuschung der Hörerwartung, die damit einhergeht, bleibt nicht ohne emotionale Wirkung und kommt auch in den weiteren italienischen Namen der ‚Fuggita' zum Ausdruck: Von Verstellung *(finta, ficta)* oder gar Betrug *(inganno)* ist hier die Rede.[40]

Die von Walther erwähnte Möglichkeit, den Quartvorhalt der Kadenz nicht in den Leitton, sondern in die Mollterz aufzulösen, lässt sich in vielen *cadenze doppie* beobachten. Sequenziert über einem Quintfall-Bass wird daraus der sogenannte *motivo di cadenza*. Walthers Beispiel enthält einen relativ kurzen, nur ein Sequenzglied umfassenden Ausschnitt aus dieser Variante der Quintfall-Sequenz (→ Näheres dazu im Artikel *Potenziale der cadenza doppia* ab S. 64).[41]

Bereits an den wenigen Fuggite, die uns in den obigen Ausschnitten aus Händel-Suiten begegneten (vgl. Bsp. 8, 13, 23), wird erkennbar, dass Walthers Lexikonartikel bei weitem nicht alle Möglichkeiten aufzählt. Mehr noch als für die ordentlichen Kadenzen gilt für sämtliche trugschlüssigen Wendungen Werckmeisters eingangs zitierter Rat, dass sie am besten am praktischen Beispiel und bei «guten Autores» studiert werden können. Als Lehrstück in dieser Hinsicht wäre das Prélude aus Händels f-Moll-Suite (HWV 433) zu nennen: Abgesehen von einem Halbschluss in der zweiten Hälfte (T. 15) und am Ende erklingt keine einzige vollständige Kadenz, dafür ein Trugschluss nach dem anderen. Damit erfüllt das Stück eine der vorrangigsten Aufgaben eines Präludiums: Indem es den Hörer gewissermaßen an der Hand nimmt und ihm keine Gelegenheit gibt, in einem Moment der harmonischen Entspannung mit den Gedanken abzuschweifen, weckt und fesselt es dessen Aufmerksamkeit für die anschließende grandiose Fuge.

Anhang: Deklinationsübungen zu den wichtigsten Kadenztypen[42]



Beispiel 29

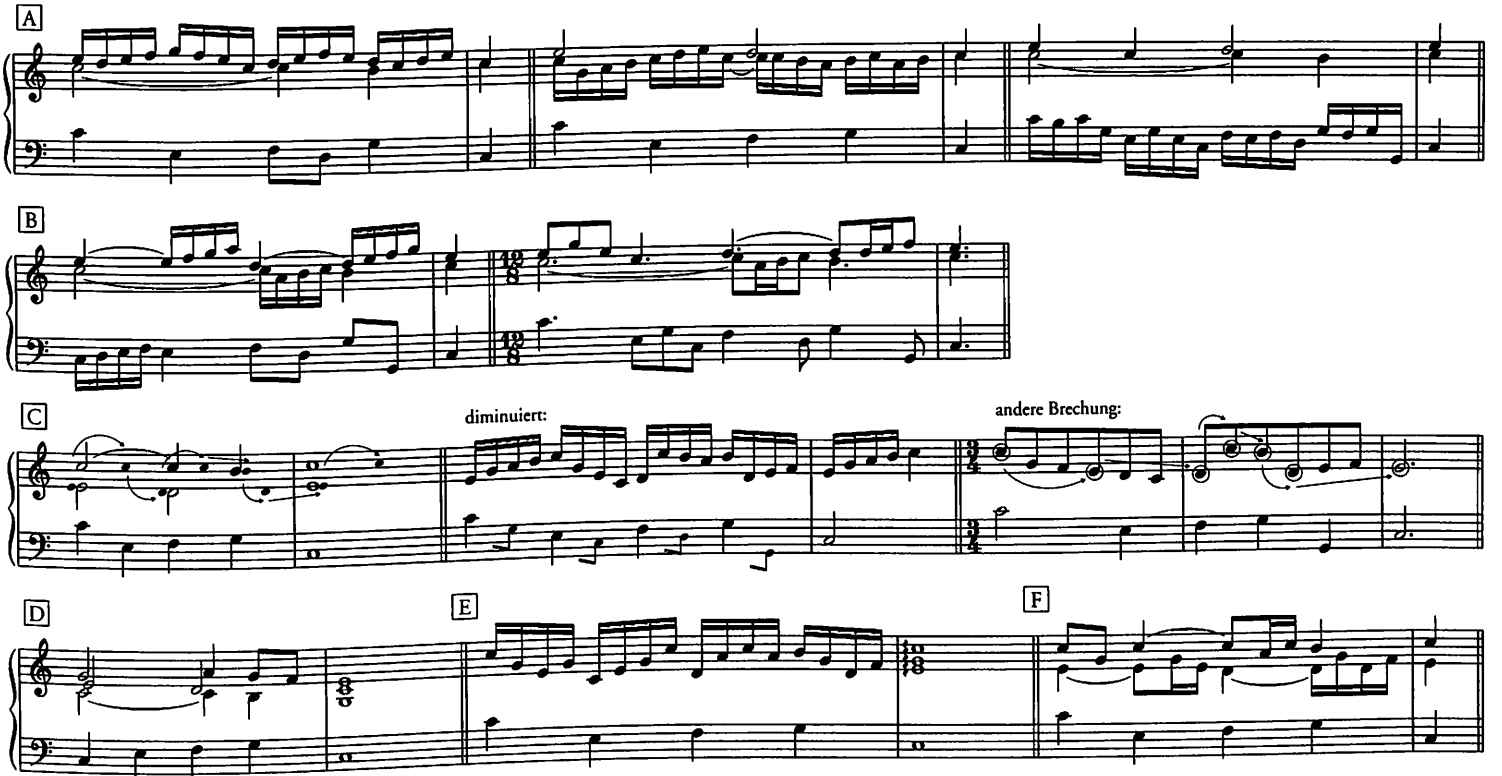
1. Wähle eine beliebige Kadenz aus Bsp. 29 und benenne die *clausulae principales:* In welcher Stimme befindet sich die Tenor-, in welcher die

39 Ebd., Tab. V, Fig. 3, Nr. 1 und 2 (S. 115 der Neuausgabe, Bärenreiter 2001). Sämtliche analytische Einzeichnungen in Bsp. 28 sind selbstverständlich nicht original.

40 Als kuriose Quelle sei hier eine Sammlung von Johann Georg Albrechtsberger genannt, die ausschließlich Trugschlüsse, nach dem jeweiligen Einstiegsakkord geordnet, auflistet (Albrechtsberger 1806).

41 Empfohlen sei an dieser Stelle auch das Online-Tutorial von Ulrich Kaiser zu diesem Thema (Kaiser *Motivo di cadenza*). Als Literaturbeispiele sind dort genannt: J. S. Bach, *Das wohltemperirte Clavier II*, Fuge Es-Dur, T. 46–54; Fuge d-Moll, T. 7–9 (vgl. auch Deppert 1993, S. 152).

42 Für eine grundlegende Einführung in das Konzept der Deklinationsübungen vgl. den Artikel *Deklinationsübungen für die Choralarbeit* (→ S. 217)



Beispiel 30: Ausführungsmöglichkeiten für die Übungen 5 bis 8 (zur Composta-Variante bei Bsp. 29-C)

Diskantklausel? Spiele diese Kadenz dreistimmig (ohne Stichnoten) wie notiert und unmittelbar danach mit getauschten Oberstimmen (Oberstimme als Mittelstimme und umgekehrt).

2. Wiederhole diese Übung und spiele die Mittelstimme einmal in der rechten [2-1], einmal in der linken Hand [1-2]. Oktaviere nötigenfalls den Bass, eine oder beide Oberstimmen.
3. Singe eine der Stimmen und spiele die anderen beiden.
4. Transponiere diese Kadenz zunächst in die verwandten Tonarten (für C-Dur: G- und F-Dur, a-, e- und d-Moll), mit der Zeit dann auch in die übrigen ‚hochbarocken' Tonarten (im Quintenzirkel aufsteigend von Es- bis E-Dur bzw. von f- bis fis-Moll) und schließlich in alle 24 Dur- und Molltonarten.
5. Diminuiere nacheinander jeweils eine der drei Stimmen (siehe Bsp. 30-A) oder mehrere Stimmen komplementär (B). Verwende dabei auch unterschiedliche Rhythmen und Taktarten. Anregungen für einfache Diminutionsfiguren findest du im Artikel zur *Aria variata* (→ S. 255f.).
6. Umspiele die *clausulae principales* der gerade bearbeiteten Kadenz mittels einer gebrochenen Melodie, indem du zwischen den beiden Oberstimmen hin- und herpendelst (C). Dadurch entsteht ein zweistimmiger Satz mit Bass und einer ‚harmonischen' Oberstimme. (→ Für Grundlegendes zur Brechung siehe S. 146.)
7. Wiederhole die Übungen auch für den vierstimmigen Satz. Spiele dazu die Kadenz aus Bsp. 29 mit der in Stichnoten notierten Altklauselstimme und tausche die Oberstimmen, indem du nacheinander in Terz-, Oktav-

und Quintlage beginnst. Vermeide dabei die Quintlage im Schlussklang (D). Spiele diese Aussetzungen mit unterschiedlich auf beide Hände verteilten Stimmen ([3-1], [2-2], wenn möglich [1-3]; Pedaliter-Übungen für Organisten: [3-0-1], [0-3-1], [2-1-1], [1-2-1]). Übe die weite Lage, indem du die Mittelstimme nach unten oktavierst. Notiere nötigenfalls alle sechs Varianten (Terz-, Oktav- und Quintlage jeweils in enger und weiter Lage) und transponiere sie. Achte dabei auf eine möglichst ‚ungeordnete' Abfolge der Tonarten und Lagen.

8. Erprobe rhythmische Arpeggi (E) als Figurationsmittel. Durch Brechungen (F) wird aus dem vierstimmigen Satz wieder ein dreistimmiger.

Potentiale der *Cadenza doppia*

Johannes Menke[1]

Die Faszination der Satzmodelle liegt nicht zuletzt darin begründet, dass sie einerseits bestimmbar und damit wiedererkennbar und erlernbar, andererseits aber kombinierbar oder selbst aus kombinierbaren Bestandteilen zusammengesetzt sind: So lässt sich die 7-6-Consecutive bekanntlich mit einem Quintfall und – wird sie in den Oberstimmen nur zweistimmig ausgeführt – mit sämtlichen Bass-Sequenzen kombinieren.[2]

Es lassen sich zuweilen regelrechte ‚Familienverbände' satztechnischer Konstellationen ausfindig machen, denen man weder durch eine Rückführung auf reale Bässe, Fundamentalbässe oder andere Strukturschemata ohne weiteres Herr werden kann. Auch ihre Verwendung in der Form lässt sich nicht immer auf einen Nenner bringen. Vielmehr konstituieren sie sich durch bestimmte Stimmverläufe, die mit anderen kombinierbar sind und in verschiedenen Situationen eingesetzt werden können. Dieses Moment der Potentialität, also der zahllosen offenstehenden Möglichkeiten, macht einen besonderen Reiz in der praktischen Beschäftigung mit Satzmodellen aus.

Im Folgenden soll der Variantenreichtum, die Kombinatorik sowie die Vielfalt der formalen Kontextualisierungen der sogenannten *Cadenza doppia* gezeigt werden, einer Kadenzformel, die aus dem späten 15. Jahrhundert stammt und sich bis weit ins 19. Jahrhundert hinein großer Beliebtheit erfreute.

Geschichte, Terminologie und Systematik der Cadenza doppia

Die erste mir bekannte Quelle, in der das Phänomen der Cadenza doppia beschrieben wird, ist Nicola Vicentinos *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rom 1555). In einem Beispiel zur synkopierten Quarte gibt Vicentino unter dem Titel «all'antica» eine Kadenzvariante an, die im Text auch als «sincopa tutta cattiva» (übersetzt: ‚die ganz falsche Synkope') bezeichnet wird. Diese Kadenz sei nicht mehr zeitgemäß («non è moderna»).[3]

Über dem ‚dominantischen' Penultima-Basston lassen sich die Oberstimmen mit Generalbassziffern[4] folgendermaßen beschreiben:

5 6 5 5
3 4 4 3

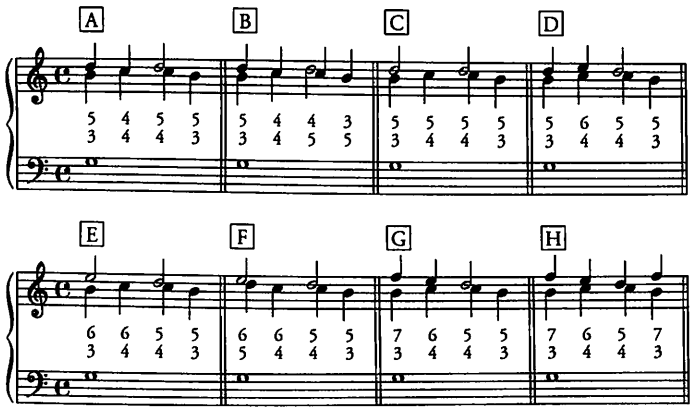
Es handelt sich also um eine nach vorne erweiterte Diskant- (3443) und Tenorklausel (5655).[5] Dieselbe Formel wird in vielen italienischen Quellen des 18. Jahrhunderts als Cadenza doppia bezeichnet, weshalb wir diese Ausprägung zum Ausgangspunkt nehmen.

Die Einschätzung Vicentinos, die *cadenza all'antica* sei altmodisch, ist verständlich angesichts des inflationären Gebrauchs dieser Formel im Frottola-Repertoire, welches zwar im frühen 16. Jahrhundert gedruckt wurde, aber aus dem späten 15. Jahrhundert stammt und damit für Vicentino nicht mehr zeitgemäß ist.

In der Tat handelt es sich zu Vicentinos Zeit um eine etablierte Formel, die bereits in verschiedenen Varianten verwendet wird und ein genuin italienischer Beitrag zu sein scheint: Man findet dergleichen Wendungen bei den französischen und niederländischen Komponisten eher selten, und wenn dann bei denen, die – wie etwa Heinrich Isaac – lange Zeit in Italien lebten.

Was die Modernität der von ihm als *cadenza all'antica* bezeichnten Kadenzformel angeht, sollte sich Vicentino in Hinblick auf ihre Zukunft allerdings gründlich geirrt haben. Versucht man, alle seit dem 16. Jahrhundert gebräuchlichen Varianten zusammenzufassen, so könnte man, ohne Berücksichtigung der Bass-Varianten, zu folgendem Resultat gelangen:

1 Für eine andere, umfangreichere Fassung dieses Artikels vgl. Menke 2011.
2 Hierzu Menke 2009, S. 102; → vgl. auch die Ausführungen im Kapitel *Gänge – Sequenzen* zur Gegenschritt- (S. 74), 7-6- (S. 76), Bassvorhalts- (S. 79) Terzfall- (S. 81) und Quintfall-Sequenz (S. 83).
3 Vgl. Vicentino 1555, f. 30v.
4 Um 1555 wurde der Generalbass womöglich bereits praktiziert, Ausgaben mit Generalbass-Stimmen lassen sich aber erst seit den 1580er Jahren nachweisen.
5 Grundsätzlich zur Kadenz und Klausel: Holtmeier 2010 (siehe auch → S. 37).



Beispiel 1: Varianten der Sopran- und Tenorklausel in der Cadenza doppia

Alle Varianten sind in Dur und Moll gleichermaßen möglich. Die Übersicht macht deutlich, dass mit Ausnahme von B und F nur die Tenorklauseln variiert werden, während die Diskantklauseln gleich bleiben. Das konstituierende Merkmal ist – auch bei Variante B – die *quarta consonans* auf der zweiten Zählzeit, der eine *quarta dissonans* auf der dritten Zählzeit unmittelbar folgt. In allen Varianten entsteht hier ein Quart-Quintklang. Es handelt sich also um eine spezielle Art der Synkopendissonanz, bei der dasselbe Intervall – die Quarte – zunächst konsonant, und dann dissonant ist. Daraus resultieren die Klänge ‚Doppelquarte' bei A und B, ‚Quartquint' bei C und ‚Quartsext' bei D bis H, die eigentlich dissonant sind, in diesem Kontext aber konsonant behandelt werden. Wie im nächsten Abschnitt gezeigt wird, entspringen daraus bei gleichzeitiger Bassvariation bestimmte Formen der scheinbar ‚freien' Behandlung dissonanter Klänge.

Was die Begrifflichkeit anbelangt, so ist eine Einheitlichkeit vor dem 18. Jahrhundert kaum auszumachen. Um nur Stichproben herauszugreifen: Die von Vicentino verwendeten Termini der *sincopa tutta cattiva* sowie der *cadenza all'antica* verweisen auf die Dissonanzhaltigkeit bzw. auf den von ihm konstatierten ‚altmodischen' Charakter. Bei Zarlino findet sich eine ähnliche Formel, aber kein Begriff, ebensowenig später bei Lorenzo Penna (1684).[6] In der Kadenzordnung Georg Muffats (1699) taucht die Formel als «Gantze Cadenz oder Cadentia major perfecta» auf.[7] Dadurch weist er sie als ‚vollständige' Version der «Cadentia major» aus, die in Muffats ganz klassischer Kadenztypologie den hierarchisch obersten Rang einnimmt.[8] Somit ist die *cadentia major perfecta* die stärkste Kadenz überhaupt – eine Rolle, die sie auch in der Theorie des 18. Jahrhunderts behalten wird.[9] In seinem *Musicalischen Lexicon* (1732) bezeichnet sie Johann Gottfried Walther als «Cadenza composta maggiore», also mit einem italienischen Terminus, den er vermutlich von Franceso Gasparini übernommen hat.[10] In den neapolitanischen Konservatorien des 18. Jahrhunderts und 19. Jahrhunderts setzt sich schließlich der Terminus der «cadenza doppia» durch, den man bei Franceso Durante, Fedele Fenaroli, Giacomo Tritto, Giovanni Furno und zahlreichen anderen Lehrern findet.[11]

Abgeleitete Formen

Francesco Gasparini stellt zusammen mit der *cadenza composta maggiore*, der späteren Cadenza doppia, mehrere Möglichkeiten vor, diese Formel zu diminuieren:

> Die diminuierten Kadenzen [Cadenze diminuite] sind vielgestaltig, und sie leiten sich her von der oben erwähnten Cadenza maggiore und minore, weil die Note, welche die Kadenz formt [gemeint ist der Bass], in zwei, vier, oder mehr Noten geteilt wird.[12]

6 Penna 1684, S. 173.

7 Muffat 1699, S. 106 (→ S. 47).

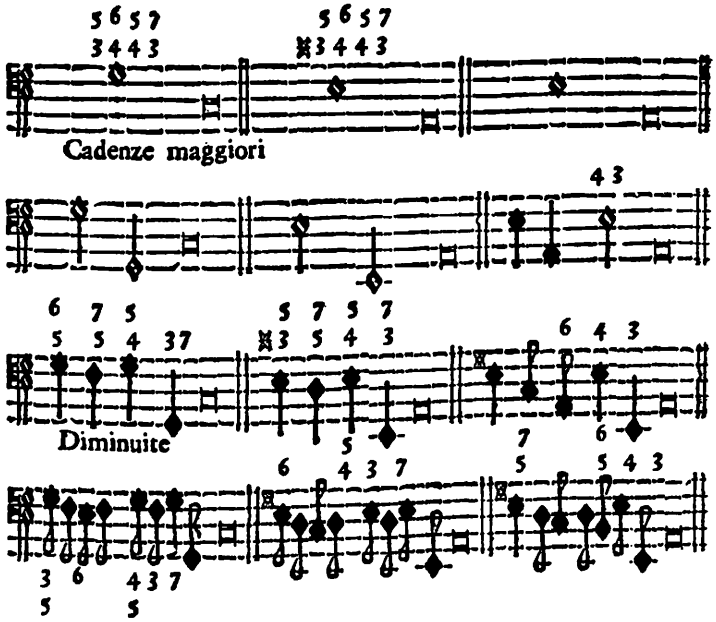
8 Die «Cadentia major» hat den Quintfall im Bass (Stufenfolge ⑤-①), die «Cadentia minor» den Quartfall (Stufenfolge ④-① oder ①-⑤), die «Cadentia minima» den absteigenden Sekundschritt (Stufenfolge ②-① oder ⑥-⑤).

9 In der Praxis setzen sich, zumal in der Instrumentalmusik, die *cadenza composta* und *cadenza semplice* als Standards durch, so dass der *cadenza doppia* spätestens in der zweiten Jahrhunderthälfte ein altertümlicher Charakter zugewachsen ist.

10 Vgl. Gasparini 1722, S. 31.

11 Vgl. Durante 2003, S. 5; Fenaroli 1775, S. 7–8; Tritto 1816, S. 19; Furno 1817.

12 Gasparini 1722, S. 31, Übers. d. Verf. («Le Cadenze diminuite sono diverse, e derivano dalle sopradette maggiori, e minori, poiche la nota, che forma la Cadenza sarà divisa in due, o sia in quattro, o più note.»).



Beispiel 2: Cadenze diminuite *bei Francesco Gasparini*

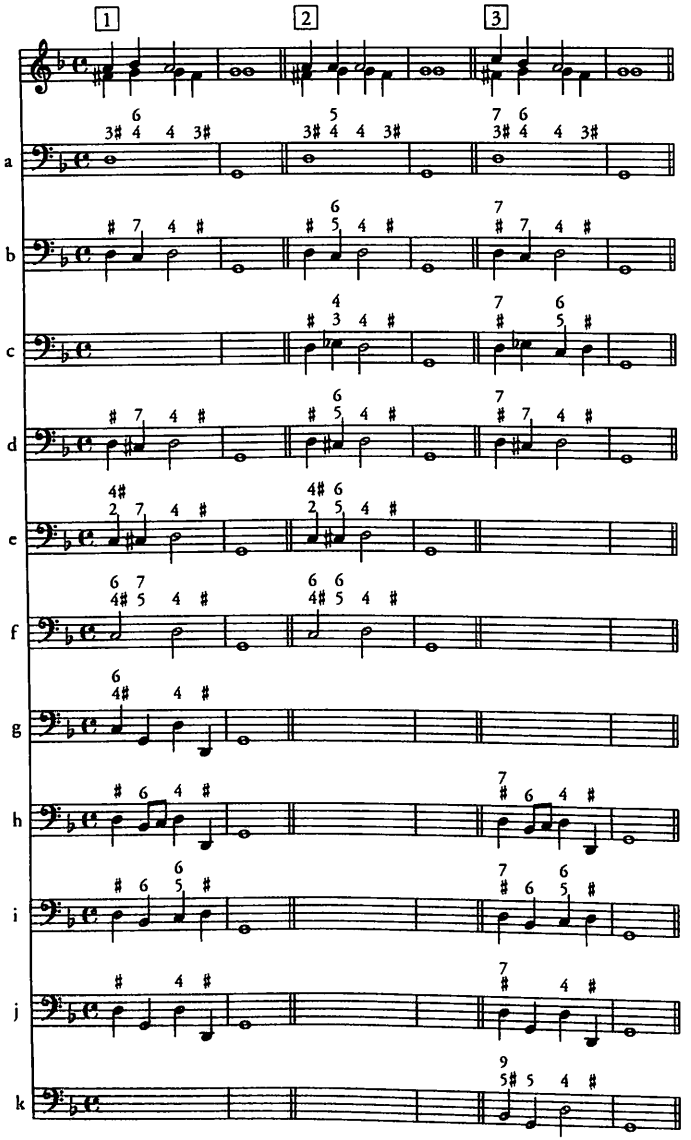
Diese *candenze diminuite* (Bsp. 2) sind von kaum zu unterschätzender Bedeutung für die Satztechnik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts. Ich möchte dies an nur einem Beispiel erläutern: Friedrich Erhard Niedt gibt in seiner *Musicalischen Handleitung* einen «schlechten», also ‚schlichten' Bass, auf dessen Grundlage er exemplarisch die gängigen Suitensätze komponiert.[13] In diesem «schlechten» Bass gibt es vier Kadenzen, bei denen es sich ausnahmslos um *cadenze doppie* handelt. In der Ausformung der jeweiligen Suitensätze wird es allerdings nötig, diese basalen Modelle durch individuelle diminuierte Formen zu ersetzen. Ein Blick in Werke von Chambonnières, D'Anglebert oder auch noch Händel zeigt, dass das Verfahren der *cadenza doppia diminuita* offenbar gängige Praxis war.

Die Vielzahl der möglichen Bassdiminutionen lässt sich nur schwer überblicken. Es stellt sich jedoch die grundlegende Frage, welche genuinen Klangfolgen sich aus diesen Möglichkeiten ergeben. Blicken wir auf die Beispiele von Francesco Gasparini (Bsp. 2), so bleibt die Kadenzfunktion zweifelsohne erhalten, es entstehen jedoch auf der zweiten Zählzeit zweimal Septakkorde auf der vierten Stufe, deren Septime in einem Fall nicht vorbereitet ist. Eine solche unvorbereitete Septime ist nicht generell typisch für den Gebrauch der Septime im barocken Kontrapunkt, wohl aber für die Konstellation in der Kadenz. Die folgende Übersicht zeigt Klangfolgen, die aus drei verschiedenen Oberstimmenführungen resultieren können, in einer Art Matrix (Bsp. 3). Die Resultate sind aus Analysen zahlreicher Beispiele vor allem der Musik des 17. Jahrhunderts gewonnen worden.

Zugrunde gelegt werden in dieser Matrix nur drei mögliche Oberstimmenverläufe und darunter die möglichen Bässe. Es können hier beileibe nicht alle möglichen Bässe präsentiert werden; vor allem durch ornamentale Bassdiminution lassen sich viele weitere Varianten gewinnen. Viele der resultierenden Klangfolgen sind unproblematisch, einige aber verdienen es, gesondert betrachtet zu werden:

In den Konstellationen 1-b, 1-d, 1-e sowie 1-f kommt ein unvorbereiteter Septakkord auf der vierten Stufe zustande. Dies wiegt im Fall von 1-e und 1-f umso schwerer, als der davor befindliche Quartsext- bzw. Sekundakkord nicht normal aufgelöst wird, nämlich durch eine fallende Bewegung im eigentlich dissonanten Bass. Die so entstehende Klangprogression hat gerade durch die überraschende und gleichzeitig formelhaft ‚abgesicherte' Weiterführung des Sekundakkordes in den verminderten Septakkord über der chromatisch erhöhten vierten Stufe eine eigentümlich dramatische Wirkung. Diese wird von den Komponisten auch entsprechend wirkungsvoll eingesetzt – man denke etwa an die Takte 9 bis 11 des ersten Satzes aus Antonio Vivaldis «L'inverno» aus *Le quattro stagioni,* wo die für Vivaldi so charakteristischen Akkordwiederholungen einen entsprechend insistierenden Effekt hervorrufen. Eine abgemilderte Variante dieser Progression ist 2-e. In den Kombinationen 3-b und 3-d löst sich die Septime über der fünften Stufe der ersten Zählzeit direkt in die Septime der vierten Stufe auf. Diese Situation wird durchaus auch in der zeitgenössischen Theorie reflektiert, etwa bei Playford[14] oder bei

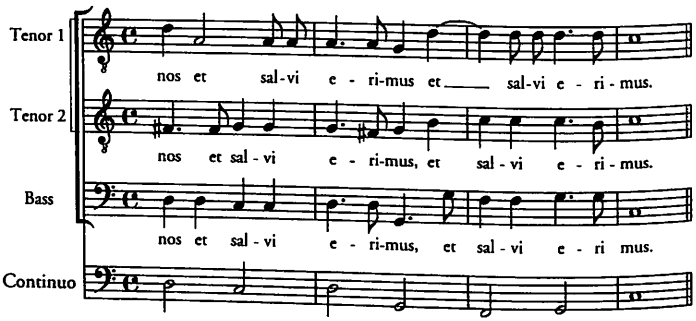
13 Niedt 1710-1721, 2. Teil, S. 117 (→ *Anleitung zur Improvisation einer Suite* ab S. 183).
14 Vgl. Playford 1697, S. 86.



Beispiel 3: Mögliche Klangfolgen mollarer Kadenzen, die aus einer Bass-Diminution der Cadenza doppia resultieren können

Bononcini.[15] Im Schaffen Arcangelo Corellis lässt sich diese Wendung ab Op. 2 sehr häufig beobachten.

Der unvorbereitete Quintsextakkord der Varianten 2-b und 2-e gehört stilistisch der Musik des mittleren 17. Jahrhunderts an. Als Beispiel diene ein kurzer Auszug aus Giacomo Carissimis *Jonas*, wo diese Klangfolge der Eindringlichkeit halber eine Quarte höher wiederholt wird.[16]



Beispiel 4: Giacomo Carissimi, Ende des Chores «Dii magni» aus dem Oratorium Jonas

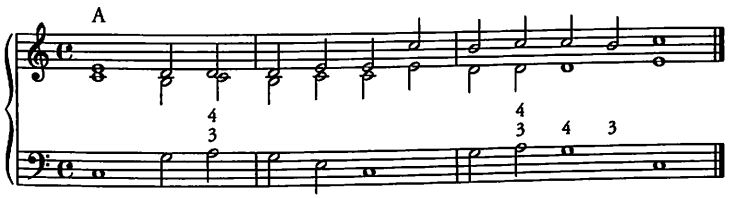
Auf eine ähnliche Weise kommt der Terzquartakkord auf der sechsten Stufe bei 2-c zustande. Die im Terzquartakkord aufgrund ihrer Sekundreibung zur Quarte dissonante Terz erscheint hier unvorbereitet. Georg Muffat subsumiert diese Konstellation unter der Rubrik «Quarta Italica»:

> Quarta Italica, die welsche oder irregular Quart, welche etwas seltzammer vorkombt, ist ein Grieff, in welchen, da der Baß sich beweget, in einer obern Stimme aber die Quart vor und nach fest haltet, mit welcher Quart die Terz in dreystimmiger Harmoni vor und nach gradatim steigend genommen wird, Exempl A [Bsp. 5].[17]

15 Vgl. Bononcini 1673, S. 68.

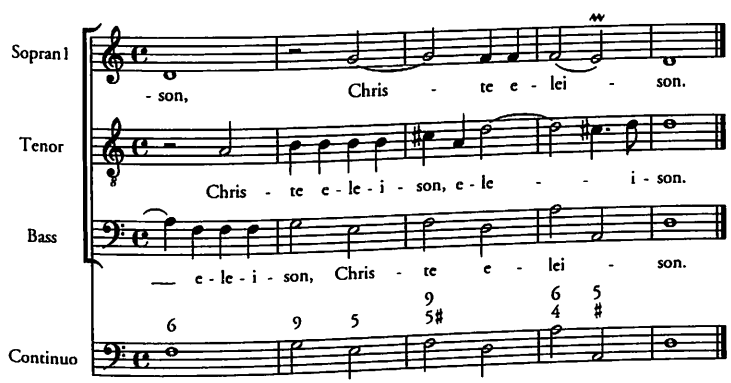
16 Man bezeichnet diese Transposition in der Rhetorik als ‚Epizeuxis'.

17 Muffat 1699, S. 16. Muffats Klassifizierung des seinerzeit modernen Quartengebrauchs bietet einen exemplarischen Einblick in die Vielfalt der hochbarocken Klangsprache. Die Entstehung der «Quarta Italica» im Kadenzusammenhang ist für Muffat nur eine ihrer Erscheinungsformen, wie seine Übersicht auf S. 21 zeigt, aber die für ihn repräsentativste.



Beispiel 5: Die Quarta Italica *bei Georg Muffat*

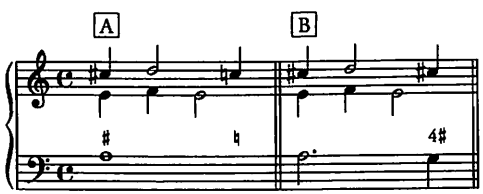
Zuletzt sei noch die Version 3-k hervorgehoben, in der auf der ersten Zählzeit ein Akkord mit übermäßiger Quinte und None auf der dritten Stufe entsteht. Er ist charakteristisch für den französischen Stil und wird bei Jean-François Dandrieu als «Quinte Superflue» bezeichnet.[18] Ein Beispiel für eine solche Variante findet sich etwa in der *Messe de Minuit* von Marc-Antoine Charpentier:



Beispiel 6: Marc-Antoine Charpentier, Messe de Minuit, *Christe, T. 70–74*

Varianten ohne syntaktische Kadenzfunktion

In allen bislang besprochenen Varianten der Cadenza doppia blieb ihre syntaktische Funktion als Kadenz im Sinne eines definitiven Phrasenendes erhalten. Unter den vielfältigen kontrapunktischen Möglichkeiten der Kadenzflucht gibt es zwei Techniken, die nicht erst zum Eintritt der Ultima (wie beim Trugschluss), sondern bereits innerhalb der Kadenz eine kadenzgemäße *perfectio* verhindern: Jeweils auf der letzten Zählzeit verhindert entweder eine Mollterz in der betroffenen Oberstimme (A) oder ein Schritt in die vierte Bass-Stufe mit darüber befindlichem Tritonusakkord[19] das eigentlich erwartete Fortschreiten in die Finalis.



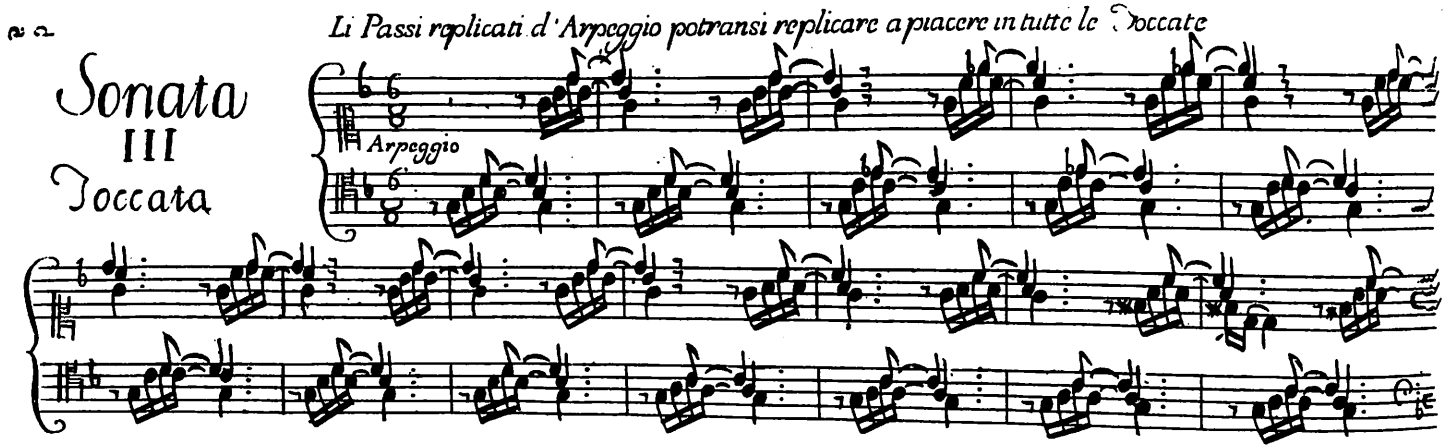
Beispiel 7: Verlust des abschließenden Kadenzcharakters durch Mollterz (A) oder Tritonusakkord (B)

Cadenza doppia als Initialmodell

Obwohl die Cadenza doppia per definitionem als Endigungsformel ausgewiesen ist, lässt sie sich ebenso als Initialformel finden. Als Beispiel diene der Beginn der Sonata op. 4/3 von Azzolino Bernardino della Ciaja (Bsp. 8). Über dem Orgelpunkt auf g treten hier quasi in Zeitlupe die Klänge der Cadenza doppia nacheinander auf: Terzquint, Quartsext, Quartquint, Terzquint. Wegen der Mollterz wirkt die Klangverbindung freilich nicht als Kadenz, sondern als Orgelpunkt-Eröffnungsmodell (→ S. 122).

18 Dandrieu 1719, Tafel XIV. Bei Dandrieu befindet sich dieser Klang stets auf der dritten Stufe in Moll und bewegt sich – wie in unserer Kadenzwendung – in die erste weiter, um die Auflösung der übermäßigen Quinte zu ermöglichen.

19 Der Terminus ‚Tritonusakkord' beschreibt, der französischen Tradition folgend *(l'Acord du Triton)*, den Sekundakkord auf der schrittweise abwärts gehenden vierten Stufe mit der für diese Stufe charakteristischen übermäßigen Quarte (Tritonus).



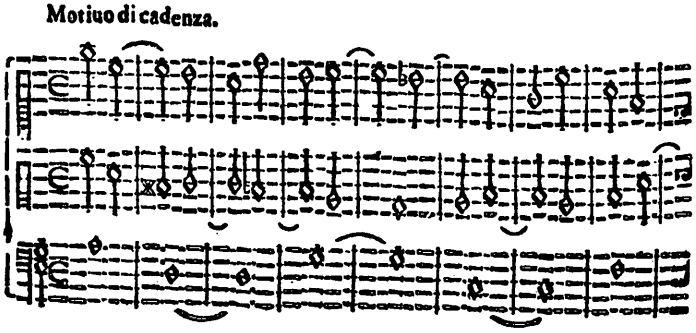
Beispiel 8: Cadenza doppia als Initialmodell bei della Ciaja, Rom 1727

Es ließen sich leicht mehr Beispiele anführen. Um ins französische Repertoire zu wechseln, etwa die Allemande Nr. 19 aus dem *Livre Premier* von Jacques Champion de Chambonnières (1670) oder die Allemande der ersten Suite aus den *Pieces de Clavessin* von Jean-Henry d'Anglebert (1689).

Sequenzierung

Angelo Berardi gibt in seinen *Documenti armonici* (Bologna 1687) unter dem Titel «Motivo di cadenza» ein Beispiel für die Sequenzierung der Cadenza doppia (Bsp. 9). Hierbei wird durch das Eintreten der Mollterz auf der zweiten Takthälfte von Takt 3 die Kadenzwirkung außer Kraft gesetzt und gleichzeitig die Septime im nächsten Takt vorbereitet. Die Diskantklausel 3443 und die Tenorklausel 7655 wechseln sich nun in den Oberstimmen ab, der Bass schreitet in fallenden Quinten/steigenden Quarten fort. Franz Xaver Murschhauser gibt 1721 eine schöne Beschreibung dieses Verfahrens:

Es gibt neben diesen auch noch eine andere Gattung der Cadenzen, so Cadentiae imperfectae, oder unvollkommene Cadenzen benahmt werden, und sind diejenige, welche sich zwar dergestalten anbinden, als wollten sie eine Cadenz ausmachen; wann es aber zu den Schluß kommet, sich weiters bewegen, und die Modulation wiederum fortsetzen.[20]

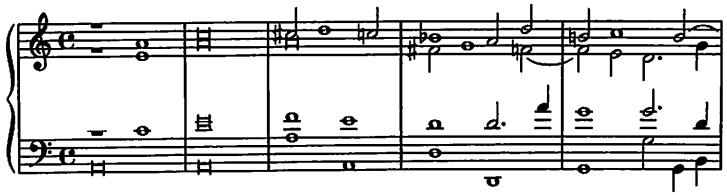


Beispiel 9: Motivo di cadenza *(Berardi 1687, S. 151)*

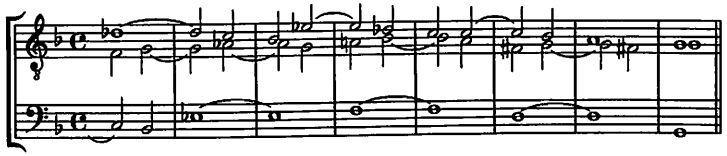
20 Murschhauser 1721, S. 78.

Ulrich Kaiser und Andreas Helmberger haben auf ihrer Homepage gezeigt, welche Möglichkeiten sich daraus im 18. Jahrhundert ergeben,[21] so dass eine weitere Ausführung an dieser Stelle nicht notwendig ist. Es sei hier lediglich darauf hingewiesen, dass dieses Verfahren schon im 16. Jahrhundert zu beobachten ist. In Christóbal de Morales' *Missa de Beata Virgine* (1540) etwa wird die Cadenza doppia eine Quarte abwärts sequenziert (*Christe*, T. 19f.). Eine Sequenzierung um eine Quarte aufwärts findet sich im Christe der Missa *Nasce la gioia mia* von Giovanni Pierluigi da Palestrina (T. 27). In Giovanni Maria Trabacis *Toccata di durezze et legature* aus dem Jahr 1602 finden wir eine zweimalige Sequenzierung im Quintfall. Trabaci verwendet die Kombination aus der Diskantklausel 3443 und der Tenorklausel 6655, bei der im Falle der kleinen Sexte eine expressive verminderte Quarte entsteht (Bsp. 10):

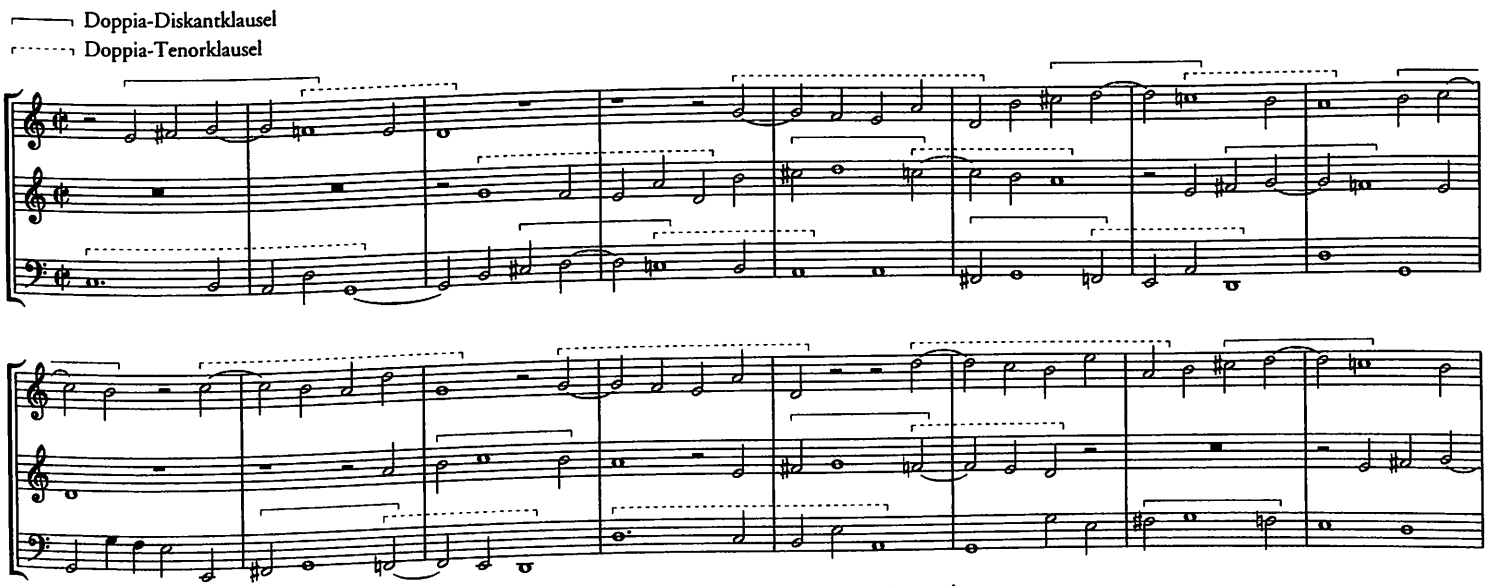
Im *Solfeggiamento* von Pompeo Natale schließlich (Bsp. 11) finden wir sowohl die Sequenzierung um Sekunden aufwärts als auch um eine Terz abwärts. In diesen Fällen werden Diskant- und Tenorklausel nicht getauscht.



Beispiel 10: Giovanni Maria Trabaci, Toccata di durezze et legature *aus den* Componimenti per organo, *1603, T. 1–5*



Beispiel 11: Pompeo Natale, Solfeggiamento XXXXV, *1681, T. 4–21*



Beispiel 12: Samuel Scheidt, Symphonia Nr. 1 (1644), Komposition mit den Klauseln der Cadenza doppia

21 Siehe Bibliographie unter Kaiser *Motivo di Cadenza.*

Wie bereits Helmberger und Kaiser auf ihrer Homepage gezeigt haben, lassen sich die Bässe diminuieren und die Klauseln vertauschen. Dieses Verfahren wendet beispielsweise Johann Kaspar Kerll in seiner Toccata 1, Takt 40–44 an;[22] aus Johann Sebastian Bachs *Wohltemperirtem Clavier* seien folgende Passagen genannt: Es-Dur-Präludium BWV 852/1, Takt 15ff.; Es-Dur-Fuge BWV 876/2, Takt 50ff. oder die As-Dur-Fuge BWV 886/2, Takt 20ff.

Vor allem der Tausch der Klauseln in den beteiligten Stimmen verschleiert den Sequenzverlauf und verleiht den entsprechenden Passagen den Anschein eines assoziativen Spiels. Ein solches Komponieren der Klauseln ohne übergeordnete Sequenz ist tatsächlich eine gängige Methode seit dem 17. Jahrhundert. Bsp. 12 ist fast ausschließlich aus Diskant- und Tenorklausel der Cadenza doppia zusammengesetzt, wobei die Diskantklausel durchweg eine die Kadenz flüchtende chromatische Veränderung des Leittones aufweist und die Tenorklausel in einer durch eine eingeschobene Bassklausel figurierten Variante verwendet wird.

Wie Ludwig Holtmeier gezeigt hat, lässt sich ein ähnliches Ineinandergreifen der Klauseln der Cadenza doppia auch für die nach 1700 kodifizierte Oktavregel beobachten.[23] Während somit die Cadenza doppia in der Oktavregel gleichsam ‚aufgehoben' ist und wird, lebt sie als Kadenzformel gleichwohl weiter. Ein Blick in Ludwig van Beethovens «Mondscheinsonate» (op. 27, Nr. 2) etwa zeigt, dass die Endigungsformel dort (in T. 4 des ersten Satzes) in ihrer Archaik nicht etwa in Widerspruch zu Beethovens Tonsprache steht, sondern die spezifische ‚Romantik' des Stückes durch ihre gleichsam archaische Aura an dieser Stelle maßgeblich prägt.

*****

Ausgehend von standardisierenden Endigungsformeln mit *quarta consonans* aus dem Frottola-Repertoire lässt sich beobachten, wie sich seit dem späten 15. bzw. frühen 16. Jahrhundert aus einer Kadenzformel eine ganze satztechnische ‚Familie' entwickelt, deren ‚Angehörige' durch die Techniken der Variation, der Diminution, des Stimmtauschs und der Sequenzierung gewonnen werden. Auch wenn die Cadenza doppia eine genuine Endigungsformel ist und in den Systematiken des 17. und 18. Jahrhunderts sogar als deren stärkste Vertreterin gehandelt wird, findet sie sowohl als Initialformel als auch als Sequenzbaustein Verwendung. Solange die Bassklausel zugrunde liegt, lässt sich die *quarta consonans,* gefolgt vom Quart-Quint-Klang als ihr konstituierendes Moment begreifen. Werden die Klauseln jedoch dergestalt getauscht, dass Diskant- oder Tenorklausel im Bass stehen, lässt sich die Verwandtschaft nur noch durch die spezifischen melodischen Klauseln herleiten. Durch letztere Technik wird es möglich, den gesamten (geschriebenen oder improvisierten) Kontrapunkt mit *cadenze doppie* gleichsam zu durchtränken. Daraus resultiert eine Harmonik, die mit Hilfe der Oktavregel – und damit als ‚Kadenzharmonik' – beschrieben werden kann.

Die Kenntnis der Varianten und Potentiale der Cadenza doppia sowie der versierte Umgang mit ihren Klauseln gehört somit zum Repertoire jedes Spielers, der sich im Stil des 17. und 18. Jahrhunderts bewegt. Da die Cadenza doppia nicht einfach nur eine fixe Formel ist, ist sie ein Paradebeispiel für den kreativen Umgang mit Satzmodellen.

22 Vgl. Kerll 1991.

23 Vgl. Holtmeier 2008, S. 14.

Gänge – Sequenzen

FBI

Will man eine barocke Musiksprache fließend beherrschen, ist die Kenntnis der für sie typischen Sequenzbildungen eine der wichtigsten Voraussetzungen. Obwohl diese den meisten Spielern aus entsprechenden Literaturstücken vertraut sein sollten, stehen sie dem Improvisator – dem passiven Wortschatz einer Fremdsprache vergleichbar – nur in seltenen Fällen ohne vorherige Übung und Aktivierung zur Verfügung. Ein erster Schritt in diese Richtung ist der Generalbass-Unterricht. Indem der Schüler originale Bässe mithilfe der ihnen beigegebenen Bezifferung aussetzt, lernt er die zu den verschiedenen Bassgängen gehörigen Stimmführungsmuster aktiv zu gebrauchen.

Damit ist es aber noch nicht getan: Während es für den Begleiter durchaus ausreichen mag, die gebräuchlichsten Sequenzen in allen drei Lagen zu beherrschen, kann sich der angehende Improvisator und Komponist nicht damit zufrieden geben. Der Lehrer wird seinen Schüler vielmehr darauf aufmerksam machen, welche Lagen zu bevorzugen sind und wie das Modell ansprechend figuriert werden kann, und er wird ihn immer wieder darauf hinweisen, wenn eine Aussetzung zwar in satztechnischer Hinsicht korrekt ist, aber dennoch nicht dem ‚guten Geschmack' entspricht. So versieht zum Beispiel Georg Muffat die Exempel in seinen *Regulae concentuum partiturae* immer wieder mit Kommentaren wie: «schlecht», «ist noch besser also» oder «schöne cantable Manier»;[1] und es ist anzunehmen, dass auch andere Meister darum bemüht waren, das ästhetische Urteil ihrer Schüler auf ähnliche Weise zu schärfen.

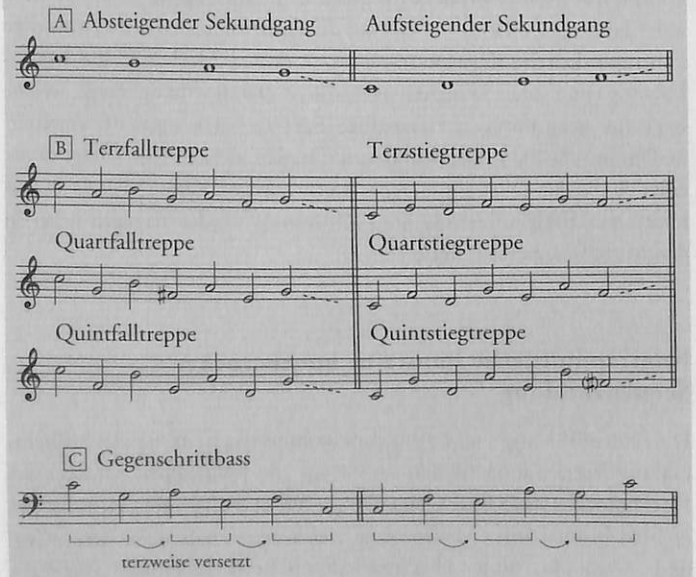
In den meisten Fällen hängt die Favorisierung gewisser Lösungen von der kontrapunktischen Qualität der beiden Randstimmen ab, die durch die Wahl einer bestimmten Lage im vierstimmigen Generalbass-Satz entstehen. Deshalb werden im folgenden Kapitel die wichtigsten Sequenztypen des Hochbarock in einer Weise beschrieben, die – im Sinne der oben beschriebenen «Wissenschaft des General-Basses» – über einen harmonisch-grifftechnischen Zugang zu diesen Progressionen weit hinausgeht. Wie bei der Besprechung der Kadenzen (→ S. 37) werden zunächst die **grundlegenden melodischen Linien** und **zweistimmigen kontrapunktischen Modelle** vorgestellt. In den folgenden Abschnitten wird dann verdeutlicht, wie sich aus diesen Bausteinen **der dreistimmige kontrapunktische Kern** zusammensetzt, dessen ‚Mechanik' die Stimmführung eines jeden Sequenztyps reguliert. Damit wird die Frage, welche Lage im vierstimmigen Generalbass-Satz zu bevorzugen ist, gewissermaßen im Vorübergehen beantwortet: In den meisten Fällen folgt dieser einer der beiden Oberstimmen des dreistimmigen Kerns. Melodisch und kontrapunktisch uninteressante Füllstimmen werden dagegen lieber in den Mittelstimmen ‚versteckt'.

Kontrapunktische Bausteine hochbarocker Sequenzbildung

Die Linienführungen und Stimmenkombinationen, die bei der Sequenzbildung Verwendung finden, waren für die praktischen Musiker des Hochbarock etwas Selbstverständliches. Wohl deshalb werden sie in den meisten historischen Quellen ohne viel Worte am Beispiel besprochen und – wenn überhaupt – eher ‚mechanisch' beschrieben (z. B. «der Bass, der eine Terz steigt und eine Sekund fällt»).[2] Die hier vorgeschlagenen Bezeichnungen gehen von einfachen, leicht verständlichen Bildern aus und entspringen den praktischen Bedürfnissen des Improvisationsunterrichts nach möglichst ‚griffigen' Namen. Sie folgen damit dem Rat Quintilians, der vor fast 2000 Jahren in seinem Rhetoriklehrbuch bereits betont hat, dass es nicht von Bedeutung sei, «mit welchem Namen etwas bezeichnet wird, wenn nur die Sache selbst deutlich [wörtlich: ‚handgreiflich'] ist».[3] Dies heißt aber auch, dass es mit einer treffenden Terminologie nicht getan ist: Die entsprechenden Modelle wollen im wahrsten Sinne des Wortes ‚begriffen' werden. Nur durch wiederholtes Spielen, Transponieren, Variieren und Kombinieren können sie zum verlässlichen Bestandteil eines persönlichen musikalischen Vokabulars werden.

1 Vgl. Muffat 1699.
2 Menke 2009, S. 96. Dort auch weitere, auf historische Quellen gestützte Überlegungen zu einer systematischen Erfassung der verschiedenen Sequenzarten.
3 «[…] nec interest discentium, quibus quidque nominibus appelletur, dum res ipsa manifesta sit» (Quintilian 3, 6, 2).

1. Einstimmige Sequenz-Bausteine: Sekundgänge und Treppenlinien



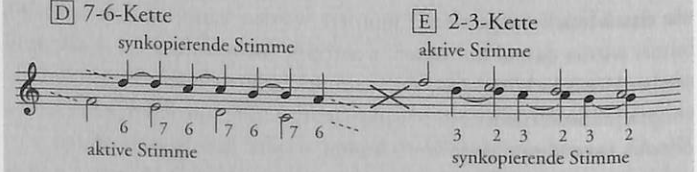
Den melodischen Ausgangspunkt der meisten Sequenzen bildet die Tonleiterbewegung des auf- bzw. absteigenden **Sekundgangs** (siehe die obige Übersicht bei A). Mithilfe von Sprüngen können die ‚Sprossen' dieser Tonleitern zu ‚begehbaren' Treppenstufen ausgebaut werden. Die so entstehenden **Treppen** werden nach dem größeren der beiden beteiligten Intervalle und dessen Bewegungsrichtung benannt (B).

Selbstverständlich gibt es bei Treppenbildungen mit Quart- oder Quintsprüngen noch weitere Möglichkeiten, wenn das Intervall nicht sekund-, sondern terz- oder sogar quartweise versetzt wird. Zumindest für die barocke Musik ist nur eine dieser Varianten von größerer Bedeutung. Es ist der **Gegenschritt-Bass** (C) des vierstimmigen Fauxbourdons (→ Bsp. 2 auf S. 24).[4]

Übungen

1. Spiele die Treppenlinien bei B in der rechten oder linken Hand, und setzte eine halbe Note später mit der anderen Hand auf unterschiedlichen Tönen im Kanon ein. Probiere alle möglichen Einsatzintervalle durch und merke dir die Lösungen, die einen konsonanten Satz ergeben.
2. Versuche, in den gefundenen Kanons eine oder auch beide Stimmen durch parallele Terzen oder Sexten zu verdoppeln.[5]

2. Zweistimmige Sequenz-Bausteine: Vorhaltsketten



Neben Sekundgängen und Treppenlinien gewinnt im Verlauf des 17. Jahrhunderts ein zweistimmiges, mit Dissonanzen durchsetztes Element immer größere Bedeutung für die Sequenzbildung: die **Vorhaltskette**.[6] Sie besteht aus einer Folge von Vorhalten, bei der die Auflösung

4 Genau genommen müsste die betreffende Bass-Progression als Quart-Sekund-Gegenschritt bezeichnet werden (vgl. Froebe 2007a); da aber alle anderen relevanten Gegenschrittlinien bereits einen Namen erhalten haben, erübrigt sich hier die exakte Bezeichnung. Was die übrigen Treppenbildungen mit Quinten anbelangt, sind die steigenden Varianten für die Barockmusik ohne Belang; die terzweise fallende (z. B. *c*¹-*f*-*a*-*d*-*f*-*B* etc.) ist relativ selten und die quartweise fallende (z. B. *c*¹-*f*-*g*-*c*-*d*-*G* etc.) eine kadenzähnliche Erweiterung des Quintstiegs.

5 Wenn es dir schwerfällt, Lösungen zu finden, spiele und analysiere die Bsp. 7 und 8 im Artikel Die «Wissenschafft des General-Basses» (→ S. 27f.), und Bsp. 23 bzw. 46 weiter unten in diesem Artikel (→ S. 81 bzw. 92).

6 Der Begriff ‚Vorhaltskette' kann zwar historisch nicht belegt werden, dafür aber die Assoziation von Kette und Vorhalt: Monteverdi vertonte in seinem Madrigal *Soave libertate* (7. Madrigalbuch) den Text «stretto in belle catene d'altr'amorose pene» (‚gefangen in schönen Ketten neuer Liebesqualen') mit synkopierten Doppelvorhalten (vgl. Menke 2009, S. 109).

des einen zugleich die Vorbereitung des darauffolgenden ist. Beide hängen also wie die Glieder einer Kette zusammen (D). Im Stimmtausch entsteht aus der zweistimmigen 7-6- die 2-3-Kette (E). Beide Erscheinungsformen der Vorhaltskette sind essentieller kontrapunktischer Bestandteil mehrerer dreistimmiger Sequenzmodelle (siehe 7-6-, Bassvorhalts-, Terzfall-, Gegenschritt-Sequenz), laufen aber auch oft über Orgelpunkten ab (→ S. 118).

Diejenige Linie einer Vorhaltskette, welche die Vorhalte enthält, wird im *Compendium* als **synkopierende Stimme**, die jeweils andere als **aktive Stimme** bezeichnet.[7] In einer 7-6-Kette liegt die synkopierende Stimme oben und die aktive Stimme unten, in einer 2-3-Kette die synkopierende Stimme unten und die aktive Stimme oben.

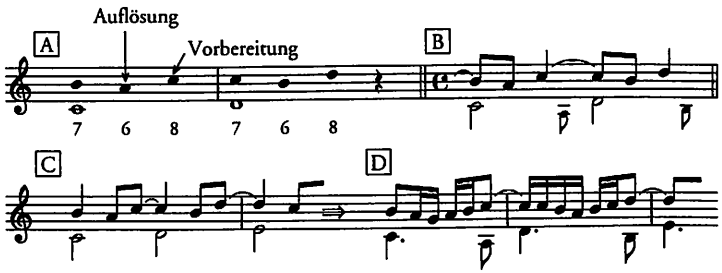
Terminologischer Exkurs zur Vorhaltskette

Das in der heutigen Musiktheorie für die Vorhaltskette gebräuchliche Begriffspaar *agens-patiens* geht auf Giovanni Maria Artusi (um 1540–1613) zurück, der die aktive Stimme – vermutlich in Anspielung an einen Fechtkampf – als *agente* (‚Angreifer') und die synkopierende Stimme als *patiente* (‚Verteidiger') bezeichnete. Dieses für den Improvisator durchaus hilfreiche Bild eines Fechtkampfes verdeutlicht, dass in der 7-6-Kette beide Stimmen gleichermaßen aktiv sind: die untere, indem sie fortschreitet und dadurch die andere unter Zugzwang setzt, die obere aber, indem sie durch ihr Stehenbleiben die ‚Attacke' zunächst provoziert, dann aber durch ihr ‚Zurückweichen' (die Auflösung in die Sext) pariert.[8] Letztere ‚erleidet' (lat.: *pati*) also nicht einfach die Dissonanz, wie dies der Name ‚Patiens-Stimme' suggeriert, sondern verursacht sie in gewisser Weise selbst. Mit dem im *Compendium* verwendeten Begriffspaar ‚aktive' und ‚synkopierende' Stimme wird versucht, diesem Umstand Rechnung zu tragen.

Übung

Spiele in langsamem Tempo eine beliebige absteigende Tonleiter und ergänze darüber oder darunter die passende synkopierende Stimme. Figuriere den Satz mit einfachen Diminutionen (→ S. 255).

Die steigende Variante der 7-6-Kette ist wesentlich aufwendiger, denn bei ihr greifen die Auflösung der vorhergehenden und die Vorbereitung der folgenden Dissonanz nicht ineinander. Die deshalb nötige 7-6-8-Bewegung (Bsp. 1-A) verursacht wegen ihrer Dreigliedrigkeit in geraden Takten ein metrisches Problem: Entweder bleibt die Bewegung auf leichter Zählzeit (B) hängen oder auf schwerer (C). Eine komplementäre Ausgleichsbewegung der Unterstimme (B-Stichnoten) oder eine rhythmische Figuration der Oberstimme (D) kann hier Abhilfe schaffen. Die Figuration der aktiven Stimme mittels Quartstiegtreppe ist in beiden Fällen zugleich eine klangliche Verbesserung der ansonsten allzu leer klingenden Oktav.



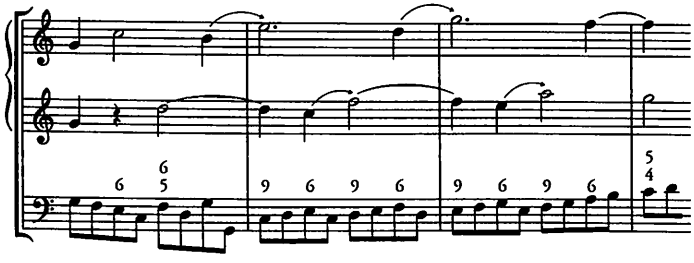
Beispiel 1: Die steigende 7-6-Kette

Eine andere Variante der steigenden Vorhaltskette löst das Problem der Vorhaltsvorbereitung mittels Stimmkreuzung. Arcangelo Corelli verwendet sie in einigen seiner Triosonaten, weshalb Robert Gjerdingen dieser Progression den Namen *Corellian leapfrog* gegeben hat: Die beiden Stimmen überspringen einander abwechselnd, ähnlich wie Kinder beim Bockspringen.[9] Im folgenden Beispiel werden sie von einer diminuierten Terzstiegtreppe im Bass begleitet.

7 Vgl. Zehnder 2009, S. 409.

8 Vgl. Artusi 1598, S. 40; auch in der Darstellung Zarlinos (Zarlino 1558, S. 197), an die sich Artusi zum Teil anlehnt, wird die Aktivität beider Stimmen betont: Während die synkopierende Stimme an einem Ton festhält («si tiene salda la uoce»), führt die lebhafte Bewegung in der anderen Stimme («che si muoue da un luogo all'altro con più gagliardo mouimento») zur Dissonanz.

9 Vgl. Gjerdingen 2007, S. 471. Für Beispiele einer steigenden 7-6-Kette mit Stimmkreuzung vgl. das Grave aus Corellis *Sonata a tre* op. 3/2 bzw. dem *Concerto grosso fatto per la notte di Natale* op. 6/8.



Beispiel 2: Der Corellian leapfrog *(Arcangelo Corelli, Allemanda-Presto aus der* Sonata a tre *op. 4/1, T. 8–10)*

3. Kombination der Bausteine

Die soeben beschriebenen **Sekundgänge, Treppenlinien** und **Vorhaltsketten können auf vielfältigste Art und Weise miteinander kombiniert** und die einzelnen Stimmen nicht selten auch getauscht werden. Sie verbinden sich dadurch zu individuellen Satzmodellen, die im Folgenden genauer besprochen werden sollen. Eingeteilt werden diese – schließlich geht es trotz aller kontrapunktischen Feinheiten immer noch um Generalbass – nach dem Bewegungsmuster des Basses, das ihnen auch den Namen gibt: eine Sequenz mit Terzfalltreppe im Bass wird folglich als Terzfall-Sequenz bezeichnet, eine solche mit Quintfalltreppe als Quintfall-Sequenz usw. Ausnahmen in dieser Systematik bilden lediglich die 7-6- und die Bassvorhalts-Sequenz. Die Terzstieg- und die Quartfalltreppe sind hier nicht berücksichtigt, da sie für die Sequenzbildung im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert nur eine untergeordnete Rolle spielen. Daneben wurden unter den von Joseph Riepel (1709–1782) geprägten Begriffen ‚Fonte' und ‚Monte' bestimmte Typen fallender bzw. steigender Sequenzen zusammengefasst, die sich trotz unterschiedlicher Bässe harmonisch und melodisch stark ähneln.[10]

Grundlegendes zu den folgenden Sequenzbeschreibungen

In einer kurzen **Übersicht** wird jeder Bassgang zunächst mit der gebräuchlichsten Bezifferung vorgestellt. Danach wird gezeigt, wie sich der dazugehörige dreistimmige Satz aus den eben beschriebenen kontrapunktischen Bausteinen zusammensetzt. Angaben über weitere übliche Bezeichnungen, die zum Teil aus historischen Quellen, zum Teil aus der heutigen musiktheoretischen Literatur stammen,[11] mögen den Leser dazu ermutigen, auch einen eigenen, ganz persönlichen Namen zu vergeben und diesen in die dafür vorgesehene Lücke einzutragen.[12] Mit Hilfe eines Ostinatobasses schließlich kann die Figuration des Satzmodells sofort erprobt werden. (→ Methodische Ideen dazu finden sich im Kapitel zur Figuration ab S. 141 und in den dort zitierten Werken.)

Im nachfolgenden **Textteil** wird erläutert, wie eine Sequenz durch Austerzungen, gezielte Erweiterungen, Figuration oder auch Chromatisierung transformiert und variiert werden kann und wie sie in eine Kadenz zu führen ist. Dabei kommt des Öfteren mit Georg Muffats *Regulae concentuum partiturae* eine Generalbass-Quelle zu Wort, die in der kontrapunktischen Tradition des 17. Jahrhunderts steht. Daneben verdeutlichen Literaturbeispiele die Anwendung und Figuration der Satzmodelle in real existierenden Kompositionen. Sie stammen größ-

10 In der modernen Harmonielehre werden aus vergleichbaren Gründen auch die meisten Terzfall- und Bassvorhalts-Sequenzen unter dem Begriff ‚Quintfallsequenz' zusammengefasst, da in ihnen die gleiche Harmonien lediglich in unterschiedlichen Umkehrungen erscheinen. Diese konsequente Anwendung des Umkehrungsdenkens führt also zu einer Uniformierung harmonischer Progressionen, die den feinen kontrapunktischen Unterschieden zwischen diesen Bassgängen nicht immer gerecht wird. (Aus diesem Grund wird auch im *Compendium Improvisation* zwischen ‚Quintfallsequenz' im Sinne der Harmonielehre und ‚Quintfall-Sequenz' als Bezeichnung für eine Sequenz mit Quintfalltreppe im Bass unterschieden.)

11 Diese Zusammenstellungen erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit, auf einen Quellen-Nachweis wurde bewusst verzichtet, da sich die Einteilung in verschiedene Kategorien bei den einzelnen Autoren zum Teil stark unterscheidet. Als wichtige Literatur zu nennen wären: Spiridion 1670-75, Muffat 1699, Ledbetter 1990, Doll 1989, Kaiser 2000, Harrison 2003, Weber 2004, Fladt 2005a, Gjerdingen 2007, Froebe 2007a und 2007b, Menke 2009, Holtmeier-Menke-Diergarten 2013.

12 Sämtliche Assoziationen (Personen, Bilder, Erlebnisse, Gefühle), die einem beim Hören der Progression in den Sinn kommen, sind dabei willkommen und eine hervorragende Hilfe, um sich die Gegebenheiten des Satzmodells ins Gedächtnis einzuprägen.

tenteils von Arcangelo Corelli, dessen Triosonaten einen prägenden Einfluss auf die Entwicklung der hochbarocken Tonsprache hatten, und aus dem *Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach,* mit dessen Hilfe Johann Sebastian Bach seinem Sohn neben einer soliden Spieltechnik offensichtlich auch einen «starcken Vorschmack von der Composition» vermitteln wollte.[13] Eben dies ist auch der Sinn des bewusst einfach gehaltenen **Partimento-Basses,** der die Besprechung eines jeden Modells beschließt und an dessen Einsatz in einer größeren, frei gestalteten Form heranführt.

Hinweise zur Arbeit mit den Partimento-Bässen

Die Partimenti sind in Anlehnung an Corellis Triosatz komponiert und sollten durchgehend dreistimmig realisiert und durchdekliniert werden.[14] Zu Beginn eines jeden Basses ist die *Regola* angezeigt, das heißt die Sequenz, mit dem der Bass hauptsächlich arbeitet. Übe diese – auch mit getauschten Oberstimmen – in den wichtigsten Tonarten (zumindest aber für Durstücke in C- und G-Dur bzw. für Mollstücke in a- und e-Moll), bevor du mit dem Partimento arbeitest. Daneben solltest du auch die Bassvorhaltseröffnung (→ S. 123) und die wichtigsten Kadenzen (→ *Schlüsse – Klauseln und Kadenzen* ab S. 37) beherrschen. Das Erkennen dieser Modelle in einem unbezifferten Bass ist eines der wichtigsten Lernziele bei der Partimento-Arbeit. **Deshalb sind die Bässe auch nicht vollständig beziffert, sondern nur an jenen Stellen, wo ein entsprechender Hinweis hilfreich sein könnte.** Auch werden Bausteine, die mehrmals (auch transponiert) Verwendung finden, nur bei ihrem ersten Erscheinen beziffert.
Falls du noch keine Erfahrung mit Partimenti hast, lohnt sich auf alle Fälle eine schriftliche Ausarbeitung des Triosatzes. Kopiere dazu die Bass-Stimme auf ein leeres Notenblatt und lasse Platz für die beiden Oberstimmen. Ergänze zunächst die fehlenden Bezifferungen und komponiere dann den Triosatz unter Beachtung der folgenden ‚Spielregeln':

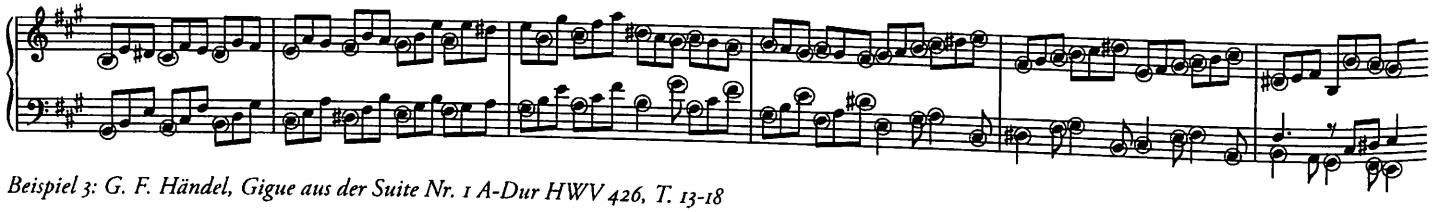
1. Kann eine Stimme von einem Basston zum nächsten liegen bleiben, sollte sie dies auch tun.
2. Ein Oktavsprung innerhalb der gleichen Stimme (z. B. um eine bessere Lage zu erreichen) ist erlaubt, auch wenn dies zu einer Stimmkreuzung führt. Dissonanzen dürfen jedoch weder springend erreicht noch verlassen werden.
3. Eine Terz über dem Bass ist nicht immer nötig (z. B. kann eine 6 auch von einer 8 begleitet werden; und bei einer $\frac{6}{5}$-Bezifferung ist die Terz ohnehin nicht enthalten). Ein leerer Quint-Oktavklang ist aber möglichst zu vermeiden.
4. Nutze die Wiederholungen des Partimento, um die beiden Oberstimmen zu tauschen.

Im Anschluss an die schriftliche Vorarbeit solltest du den dreistimmigen Satz direkt aus dem unbezifferten Bass spielen, diesen immer wieder transponieren und mit zunehmender Erfahrung auch abwandeln. So könntest du zum Beispiel das Sequenzmodell mit einem anderen austauschen oder auch die Eröffnungs-Formel, die jeweils zu Beginn, im ersten Takt nach dem Doppelstrich und bei der ‚Reprise' erscheint, durch eine andere ersetzen (→ *Eröffnungsmodelle* ab S. 121).

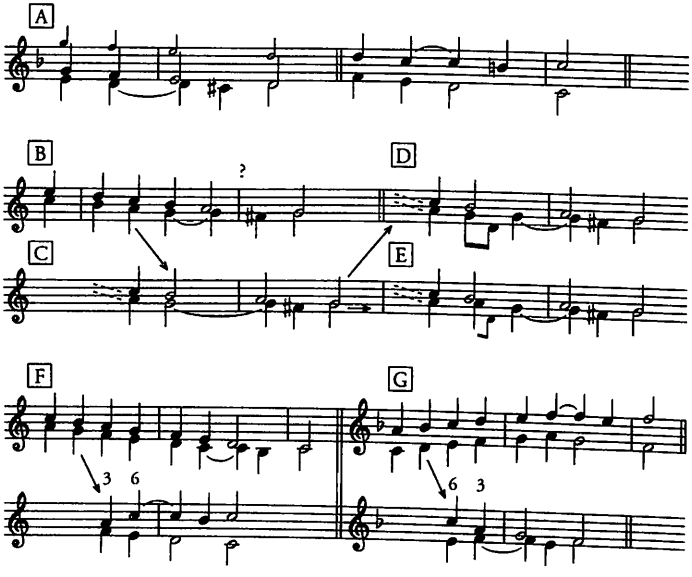
1. Parallelführungen und Fauxbourdon-Modelle

Längere Passagen in Terz-, Sext- oder Dezimparallelen waren bereits in der Fauxbourdonpraxis des 15. Jahrhunderts von großer Bedeutung für die Organisation mehrstimmiger Sätze (→ S. 23ff.). Die Präsenz solcher Parallelführungen im Gerüstsatz ist auch in den meisten barocken Stücken die Grundlage eleganter, zielgerichteter Stimmführung und eines harmonisch voll klingenden Satzes (siehe Bsp. 3).

13 Vgl. das Titelblatt der erstmals im *Clavier-Büchlein* niedergeschriebenen Inventionen (Bach-Dokumente I, S. 221).
14 → Näheres zum Konzept der Deklination – wenn auch in anderen Kontexten – ist ab S. 217 (Choral) bzw. S. 56 (Kadenz) zu erfahren.



Beispiel 3: G. F. Händel, Gigue aus der Suite Nr. 1 A-Dur HWV 426, T. 13-18



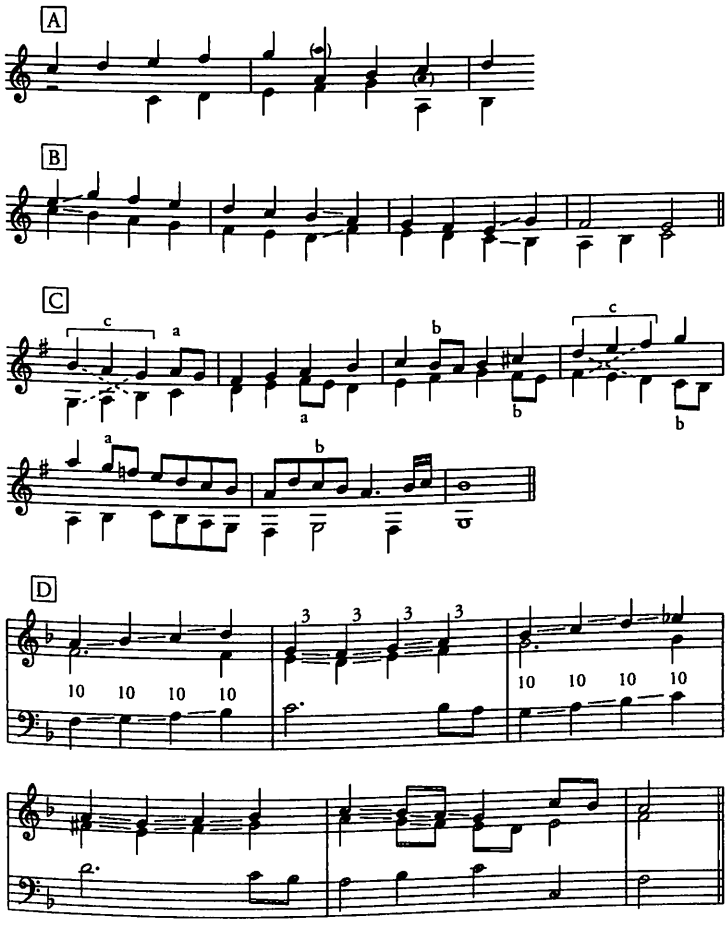
Beispiel 4: Zweistimmige Kadenzen

Derart parallel geführte Stimmen sind – zumindest auf den ersten Blick – relativ einfach mit einer regulären Kadenz abzuschließen: Terzen (und Dezimen) werden durch ein ‚Hängenbleiben' der Unterstimme, Sexten durch ein solches der Oberstimme in die Kadenz geführt (Bsp. 4-A). Dies führt jedoch manchmal zu einer metrisch falschen Lage der Kadenz (B). In diesen Fällen kann die Antepenultima verlängert werden, damit Kadenzvorhalt und Ultima auf eine starke Zählzeit fallen. Das dafür nötige ‚Stehenbleiben' der Tenorklausel (C) wirkt wesentlich eleganter, wenn der Beginn der Diskantklausel mittels ‚Quartpendel' (D), Vorhaltskette (E) oder einer Kombination beider Möglichkeiten (E mit Stichnote) rhythmisch unterteilt wird.

Ist in einer Parallelführung (oder auch in einer Vorhaltskette) die Strecke bis zur gewünschten Kadenz zu lang, kann über eine 3-6-Bewegung (F) bzw. eine 6-3-Bewegung (G) die näher gelegene Umkehrung der Kadenz angesteuert werden.

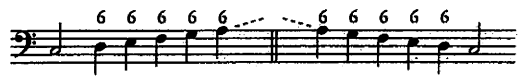
Übungen

1. Spiele Terz-, Sext- oder Dezimparallelen in unterschiedlichen Tonarten und Konstellationen (auf-/abwärts; rechts/links/mit beiden Händen/mit Pedal etc.) und schließe sie mit einer Kadenz ab.
2. Lasse dabei die Stimmen auch nacheinander im Kanon einsetzen und wechsle, wenn nötig, mit der Tonleiterbewegung in die tiefere bzw. höhere Oktav (Bsp. 5-A).
3. Wechsle mittels Terzsprüngen in einer Stimme zwischen Terzen und Sexten hin und her. Achte darauf, dass die andere Stimme dabei die Tonleiterbewegung beibehält (B).
4. Glätte diese Wechsel zunehmend mit unbetonten (C-a) und betonten Durchgängen (C-b). Schaffe mittels Oktavdurchgang (C-c) einen Übergang zwischen Sexten und Dezimen (Grundton und Terzton werden dabei zwischen den beiden Stimmen getauscht).
5. Für Fortgeschrittene: Kombiniere Parallelführungen und Liegetöne zu einem dreistimmigen Satz (D).

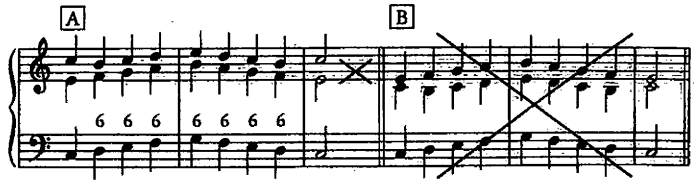


Beispiel 5

1.1 Der Fauxbourdon

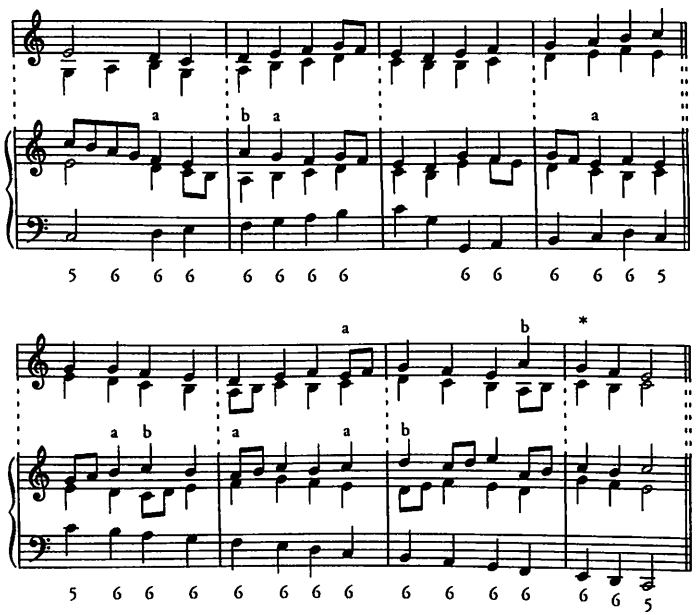


Der Fauxbourdon ist ein dreistimmiges Satzmodell, in der die beiden Oberstimmen in parallelen Terzen bzw. Sexten zu einem Sekundgang-Bass verlaufen (A). Die Sextakkord-Folge, die dadurch entsteht, ist nicht sehr abwechslungsreich und deshalb nur bei kürzeren Passagen und eher schnelleren Notenwerten im Bass gebräuchlich. Ein Stimmtausch der beiden Oberstimmen ist wegen der daraus resultierenden Quintparallelen nicht möglich (B).



Streng genommen bezeichnet der Begriff ‚Fauxbourdon' ein satztechnisches Verfahren des 15. Jahrhunderts, hat sich aber auch als generelle Bezeichnung für eine Folge von parallel verschobenen Sextakkorden etabliert.[15] Ein Fauxbourdon-Generalbass muss jedoch nicht immer auf diese einfache Art harmonisiert werden. Die Aussetzungen von Bsp. 6 (es ist jeweils nur eine der beiden Zeilen im Violinschlüssel zusammen mit dem Bass zu lesen) führen vor Augen und Ohren, dass die beiden Oberstimmen auch unabhängig vom Bass verlaufen können. Ihrem Autor Georg Muffat ist offensichtlich die Qualität der Stimmführung wesentlich wichtiger als die Vollständigkeit der Akkorde: Anstelle der bezifferten Sext setzt er immer wieder die Oktav (a) oder verdoppelt die Terz (b) und erreicht dadurch, dass immer zwei Stimmen parallel geführt sind, während die dritte zu diesen in Gegenbewegung verläuft. Die Beherrschung dieser Setzweise ist ein **wesentlicher Schlüssel zur Beherrschung eines eleganten dreistimmigen Satzes.**

15 Vgl. die Artikel «Faux-Bourdon» und «Falso bordone» in Walthers *Musicalischem Lexikon* (Walther 1732).



Beispiel 6: Muffat 1699, S. 83f. bzw. S. 86f.

Obwohl in der einfachen Form des Modells ein Stimmtausch – wie oben bereits erwähnt – zu Quintparallelen führt, ist eine Verwendung der Umkehrung (B) nicht durchwegs ausgeschlossen. So weist Muffat darauf hin, dass deren Gebrauch erlaubt sei, wenn «zwischen den obern Stimmen ein 5t just [rein], die andere aber falsch [vermindert] ist» (* in Bsp. 6).[16] Jedoch scheinen auch reine Quinten im Gerüstsatz nicht weiter ins Gewicht zu fallen, wenn sie durch Brechungen in eine melodische Bewegung aufgelöst sind:

Beispiel 7: G. F. Händel. Allegro aus der Suite Nr. 7 in g-Moll HWV 432, T. 53ff.

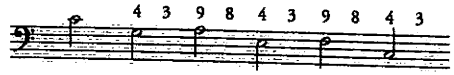
16 Muffat 1699, S. 89.

Übung

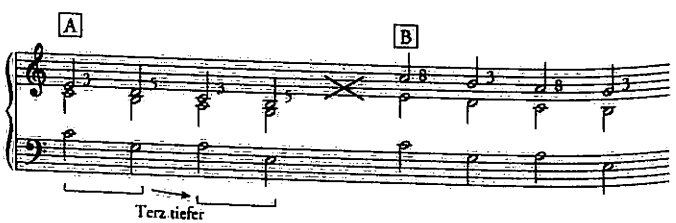
Transponiere Muffats Sätze in verschiedene andere Tonarten (auch in Moll). Schreibe oder improvisiere eigene Fauxbourdon-Sätze im gleichen Stil.

1.2 Die Gegenschritt-Sequenz

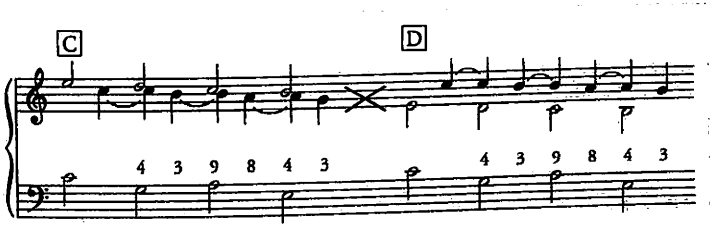
alias: Parallelismus, Gemelli, Romanesca- oder Follia-Bass, Pachelbelsequenz, _____



Grundlage dieses Sequenztyps sind zwei in parallelen Terzen verlaufende Stimmen, zu deren oberster der Gegenschrittbass abwechselnd die Terz und Quint einnimmt (A). Im Stimmtausch werden die Terzen zu Sexten, und der Bass folgt der Oberstimme im 8-3-Modell (B). Im Gegensatz zu allen weiteren hier besprochenen Sequenztypen, werden die einzelnen Glieder der Gegenschritt-Sequenz nicht sekundweise, sondern terzweise versetzt. Darüber hinaus kann sie in beide Richtungen, also auch steigend verwendet werden. (Man lese dafür einfach A oder B von rechts nach links!)

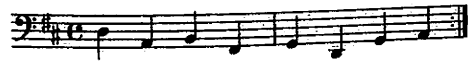


In ihrer fallenden Form tritt oft eine 2-3-Vorhaltskette an die Stelle der Terzparallelen oder eine 7-6-Vorhaltskette an die Stelle der Sextparallelen. Der Generalbass zeigt dann die auf den ersten Blick recht kompliziert anmutende 4-3-9-8-Bezifferung (C bzw. D).



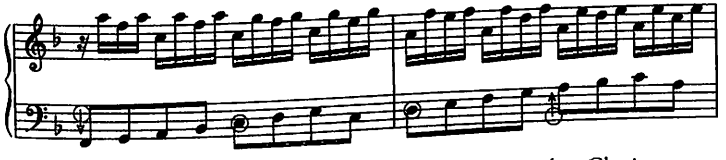
Ostinato-Übung

Dem folgenden Ostinatobass verdankt dieses Satzmodell den Namen ‚Pachelbelsequenz'. Er entstammt dem *Canon per tre Violini e Basso* in D-Dur von Johann Pachelbel. Anregungen zur Improvisation können dem *Workshop zum Follia-Bass* (→ S. 155ff.) entnommen werden.



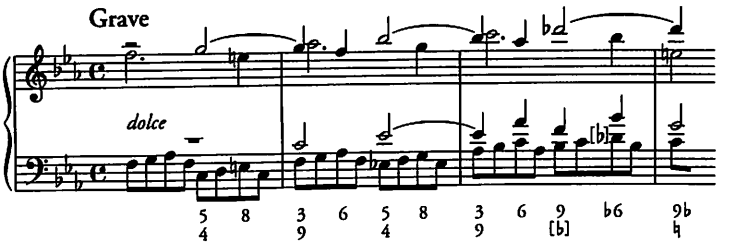
Die Wurzeln der Gegenschritt-Sequenz gehen auf den Modellsatz der Fauxbourdonpraxis des 15. Jahrhunderts zurück, der auf die Entwicklung der Satztechnik der Renaissance und die Improvisationspraxis dieser Zeit einen prägenden Einfluss ausübte (→ Bsp. 2 auf S. 24). Deshalb verwundert es nicht, dass zahlreiche Ostinatobässe des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts dieses Modell verwenden.[17]

Im Hochbarock tritt die Gegenschritt-Sequenz am häufigsten in ihrer fallenden Form in Kombination mit einer Vorhaltskette auf (siehe Übersicht, Bsp. C). In Bsp. 8 verbirgt sich diese im dreistimmigen, gebrochenen Satz der rechten Hand. Typisch ist hier auch die Tonleiterdiminution des Andante-Basses: Sie durchwandert eine steigende Quint, die mittels Oktavierung aus der fallenden Quart des Gegenschritt-Basses entsteht.



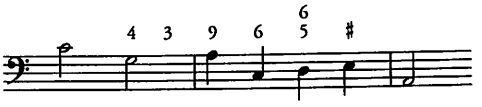
Beispiel 8: J. S. Bach, Präludium F-Dur BWV 927 (aus dem Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach*), T. 5f.*

Die steigende Variante der Gegenschritt-Sequenz kann ebenfalls mit Vorhalten kombiniert werden. So zum Beispiel zu Beginn von Pergolesis *Stabat mater*, wo eine steigende Vorhaltskette (→ *Corellian leapfrog*, S. 69f.) über einem diminuierten Gegenschritt-Bass erklingt.



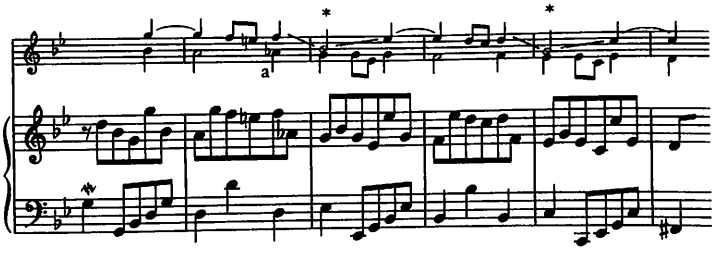
Beispiel 9: Giovanni Battista Pergolesi, Beginn des Stabat mater

In der fallenden Gegenschritt-Sequenz mit Vorhaltskette bieten vor allem die Nonvorhalte eine günstige Gelegenheit, um die Kadenz einzuleiten:



Beispiel 10

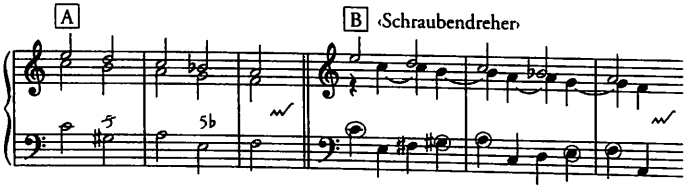
Eine Bezifferungs-Variante der Gegenschritt-Sequenz behält den Quartvorhalt bei, verzichtet aber auf die Non. Stattdessen sorgt eine kurze Quintfalltreppe (*) für Bewegung in der Oberstimme.



Beispiel 11: J. S. Bach, Präludium g-Moll BWV 930 (aus dem Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach*), T. 3ff.*

17 Wie z. B. *Passamezzo antico, Romanesca, Spagnoletta* oder *Follia* (vgl. Boquet-Rebours 2007).

Beachtenswert an diesem Beispiel ist auch die Chromatisierung der Mittelstimme (a). Wird stattdessen der Bass chromatisch alteriert (Bsp. 12-A), entsteht eine Sequenz, die in B-Richtung durch den Terzenzirkel moduliert (*C-a-F-d-B-g-Es-c* usw.). Eine Variante davon kombiniert eine Vorhaltskette mit einem erweiterten Bass (B). Deren unverwechselbare Gestalt verleitet zu folgendem bildhaften Vergleich: Wie ein ‚Schraubendreher' treibt hier die Vorhaltskette mit jeder Umdrehung den Bass gegen dessen merklichen Widerstand (Gegenbewegung) ein kleines Stück tiefer.

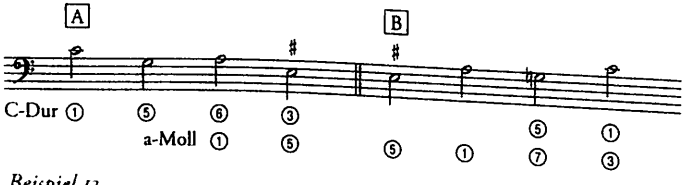


Beispiel 12

Übung

Moduliere mithilfe des ‚Schraubendrehers' im Terzenzirkel abwärts und steige an einer beliebigen Stelle mithilfe des Kadenzmodells von Bsp. 10 aus der Sequenz aus.

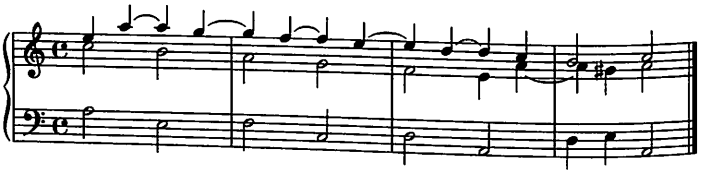
Die Gegenschritt-Sequenz kommt aber noch in anderen, wesentlich häufigeren Fällen als Modulationsmittel zum Einsatz: Ausgehend von einer Durtonart führt sie fallend in die dazugehörige Mollparallele (Bsp. 13-A), steigend den gleichen Weg zurück (B), verbindet also wie eine Art Wippe beide Tonarten miteinander. Der ‚Mechanik' dieser Wippe, dem sogenannten ‚(Dur-Moll-)Parallelismus', hat diese Progression auch ihren in der heutigen Musiktheorie gebräuchlichen Namen zu verdanken, der wegen der Parallelführung der Oberstimmen nur noch treffender wird.[18]



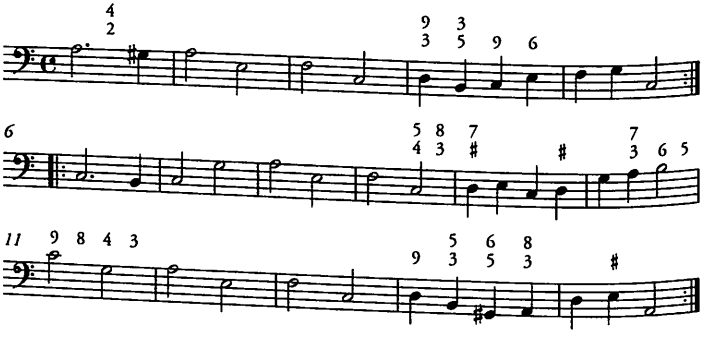
Beispiel 13

Partimento zur Gegenschritt-Sequenz

Regola



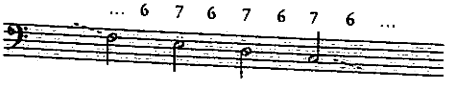
Partimento



2. Absteigende Bassgänge

2.1 Die 7-6-Sequenz

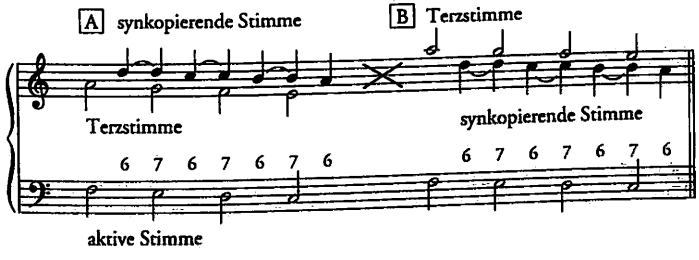
alias: 7-6-Kette, 7-6-Synkopenkette abwärts, ‚7-6-Consecutive',



Dieses mit dem dreistimmigen Fauxbourdon verwandte Satzmodell ist – vor allem bei längeren Notenwerten – die Standardharmonisation für einen absteigenden Sekundgang im Bass. Den kontrapunktischen Kern bildet eine Vorhaltskette mit der aktiven Stimme im Bass und der in der Bezifferung angedeuteten synkopierenden Stimme darüber. Zu

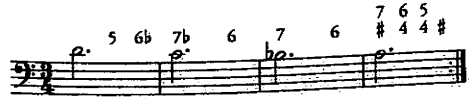
18 Vgl. Dahlhaus 2001, S. 99; das gleichnamige, online zugängliche Tutorial zur Gegenschritt-Sequenz (Kaiser *Parallelismus*) sei an dieser Stelle wärmstens empfohlen.

diesen beiden tritt die ‚Terzstimme'. Sie verläuft zum Bass in parallelen Terzen oder Dezimen (A). Beide Oberstimmen können – im Gegensatz zum Fauxbourdon (→ S. 73) – miteinander getauscht werden (B).



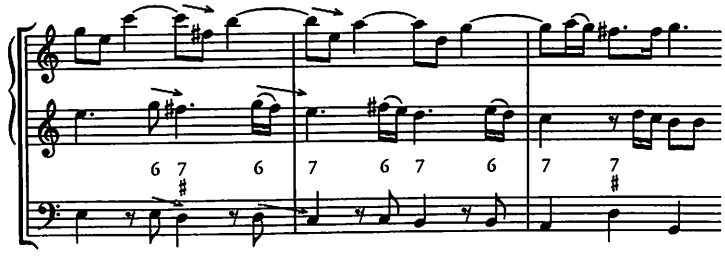
Ostinato-Übung

Einer der prominentesten Einsatzorte der 7-6-Kette ist der absteigende Tetrachord des Passacaglia-Basses. (→ Übungen für diesen Bass und Hinweise zur Figuration finden sich im *Workshop zum Lamentobass* ab S. 141).

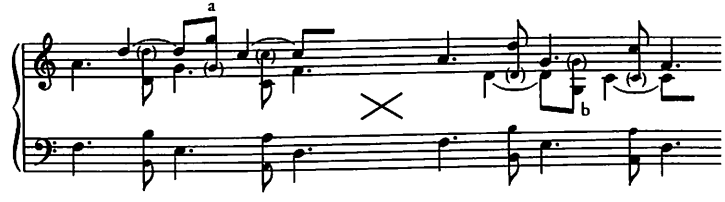


Im Triosatz werden die an der 7-6-Sequenz beteiligten Stimmen oft komplementär figuriert, und zwar die synkopierende Stimme im Moment der Vorhaltsauflösung, die aktive und Terzstimme (oder nur eine von beiden) beim darauffolgenden Sekundschritt nach unten.

Die Pendelbewegung in der Oberstimme von Bsp. 14 verzögert mit einem Sprung in die Terzstimme die Auflösung des Septvorhalts. Eine solche ‚Umwegauflösung' gehört zum Standardrepertoire in der Figuration der 7-6-Kette. Sie wird häufig durch eine komplementäre Quintfall-treppen-Bewegung im Bass oder/und in der Terzstimme beantwortet (Bsp. 15-A). Dabei ist die Wahl der Sprungrichtung (Quart nach oben oder Quint nach unten) von der Lage der anderen Stimmen abhängig (a, b).



Beispiel 14: Arcangelo Corelli, Allegro (Fuge) aus der Sonata a tre *op. 1/9, T. 20ff.*



Beispiel 15

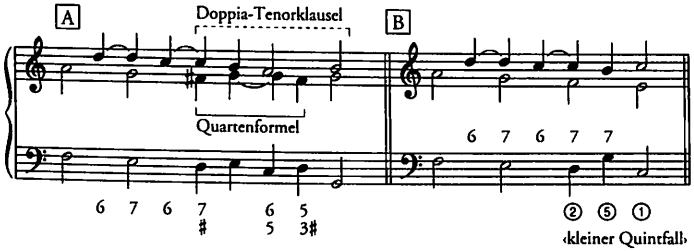
Der Übergang von einer 7-6-Sequenz in eine Kadenz stellt eigentlich kein Problem dar. Denn eine Vorhaltskette ist im Prinzip nichts anderes als eine Folge unaufgelöster Kadenzen. Andreas Werckmeister schreibt über diesen Zusammenhang in seinem Kapitel über Kadenzklauseln:

> Und diese Clausulae formales haben nun auch eine gemeine Verwandtschaft mit denen Syncopationibus oder Bindungen [Vorhalten], denn wann dergleichen Formen zusammen gesetzet werden, so scheinets offte als wenn man in dieser Form eine[n] Schluß [eine Kadenz] machen wollte, da man noch immer weiter gehet, die Progressiones herum waltzet, und dem Gehör ein Verlangen erwecket, biß ein bequemer Schluß gemachet wird, welchen doch der Zuhörer offt nicht vermuthet.[19]

In der Tat kann man mit der 7-6-Sequenz durch die allmähliche Einführung der erwünschten Vorzeichen und das Ergreifen des passenden Leittons in jede beliebige Tonart ausweichen. Mündet die Sequenz in eine Doppia-Kadenz, liegt der Leitton in der Regel in der Terzstimme (Bsp. 16-A), bei einer Tenorklausel-Kadenz (B) in der synkopierenden. Bei letzte-

19 Werckmeister 1702, S. 50.

rer verstärkt oft ein ‚kleiner Quintfall' im Bass die Schlusswirkung dieser ansonsten eher als schwach empfundenen Kadenzform (siehe auch Bsp. 14).



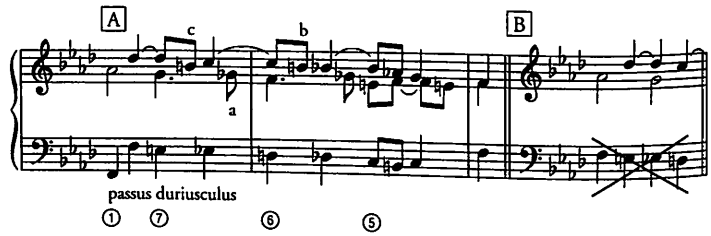
Beispiel 16

Übung

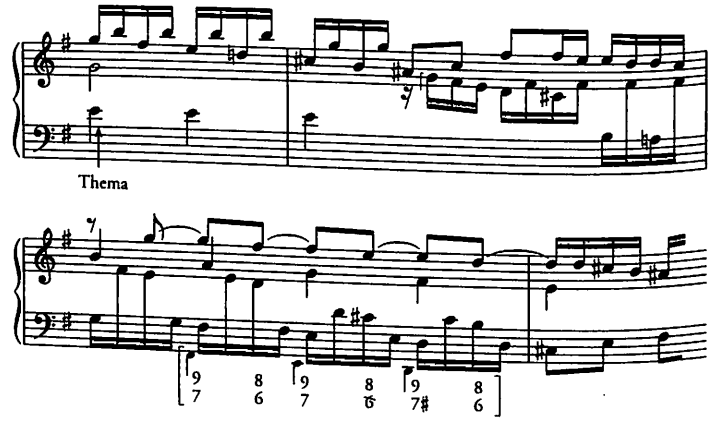
Beginne auf der Tonika einer beliebigen Dur- oder Moll-Tonart eine 7-6-Sequenz und weiche mit Hilfe einer dieser beiden Kadenzformen in die verwandten Tonarten aus.

Traditioneller Ort für Chromatisierungen der 7-6-Sequenz ist die ①-⑦-⑥-⑤-Folge des Lamentobasses in Mollstücken (Bsp. 17-A): Abgesehen vom typischen *passus duriusculus*[20] in der aktiven Stimme sind vereinzelte Halbtonfortschreitungen auch in der Terzstimme möglich (a). Daneben bietet vor allem die synkopierende Stimme Raum für Chromatisierungen (b) oder leittönige Umspielungen des Gerüsts (c). All diese Elemente können einzeln oder in Kombination auftreten. Die aktive Stimme gerät in der chromatischen 7-6-Sequenz wegen metrischer Verschiebungen leicht außer Kontrolle (B). Deshalb sollte man anfangs gleichnamige Noten *(e-es, d-des)* stets als zusammengehörige Paare denken, bis man die nötige Sicherheit erlangt hat.

In einer Bezifferungsvariante der 7-6-Sequenz werden beide Stimmen der Vorhaltskette terzverdoppelt. Es entsteht eine Folge von Doppelvorhalten mit der Bezifferung $\frac{9}{7}\,\frac{8}{6}$. Im ersten Satz von Händels 4. Suite (HWV 429) zum Beispiel verdoppelt die rechte Hand im Dezimabstand die gebrochene 7-6-Kette des Fugenthemas in der Unterstimme (Bsp. 18). Solche und ähnliche Parallelführungen beider Hände sind typisch für Händels Klavierstil.



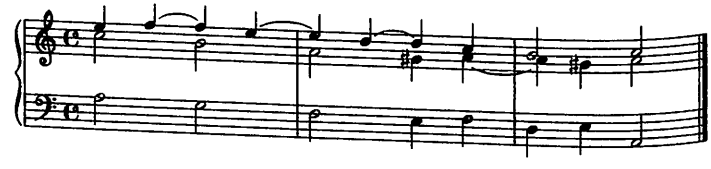
Beispiel 17



Beispiel 18: G. F. Händel, Allegro aus der Suite *Nr. 4 e-Moll HWV 429, T. 52ff.*

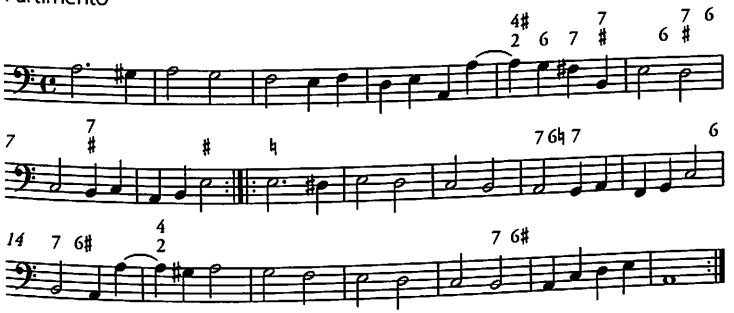
Partimento zur 7-6-Sequenz

Regola



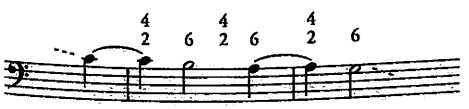
20 Der Begriff wurde von Christoph Bernhard als Bezeichnung für einen ‚etwas hart' klingenden, chromatischen Halbtonschritt (z. B. *c-cis, es-e, gis-g, h-b*) geprägt (vgl. Bernhard 1999, S. 77), hat sich aber inzwischen als Name für den chromatischen Quartgang etabliert. Tritt die Figur im Bass auf, so spricht man auch vom ‚Lamentobass'.

Partimento

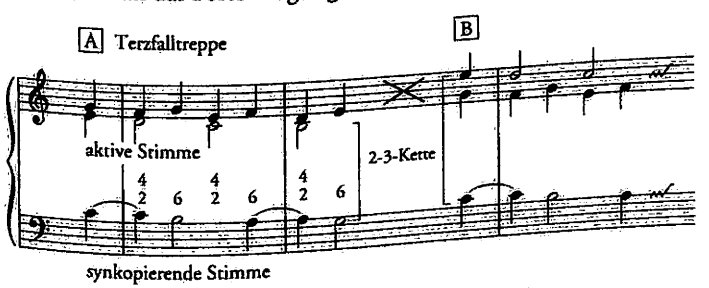


2.2 Die Bassvorhalts-Sequenz

alias: $\frac{6}{4}$-Sequenz, ‚Raupe', _____

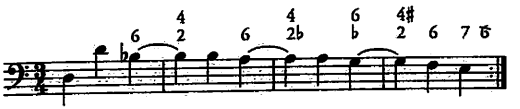


Kontrapunktischer Kern der Bassvorhalts-Sequenz ist eine 2-3-Vorhaltskette. Die synkopierende Stimme liegt im Bass und die aktive Stimme darüber. Diese beiden ergänzt im dreistimmigen Satz eine Terzfalltreppe, die beim Sekundvorhalt die Quart, und bei dessen Auflösung die Sext zum Bass einnimmt (A). Die beiden Oberstimmen können getauscht werden (B). In enger Lage erinnert das Zusammenziehen der Hand über der Vorhaltsnote und deren Streckung auf dem Sextakkord an das Fortbewegungsmuster einer Raupe.

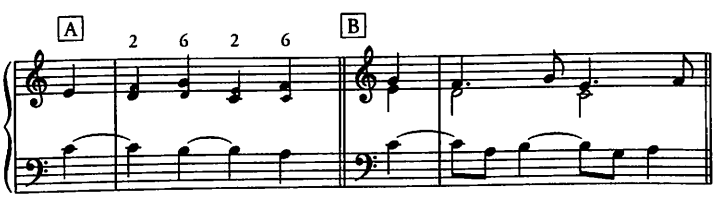


Ostinato-Übung

Eine Ostinatovariation mit durchgehend synkopiertem Bass wäre recht eintönig und ist deshalb nur zu Übzwecken zu empfehlen. Ein Stimmtausch, und damit ein Wechsel zur korrespondieren 7-6-Kette, kann in größeren Formen für die nötige Abwechslung sorgen (→ S. 76 und Bsp. 19 auf S. 152).

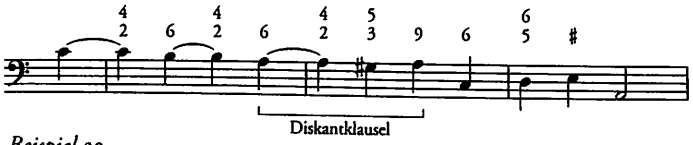


In zweistimmigen Sätzen kontrapunktiert oft eine Quintfalltreppe den synkopierten Bass. Deren 2-6-Bewegung stellt gewissermaßen eine Synthese der beiden Oberstimmen des dreistimmigen Satzes dar, indem sie zwischen diesen beiden hin- und herspringt (Bsp. 19-A). Diese Quintfalltreppe kann aber auch in mehrstimmigen Sätzen zum Einsatz kommen, wie zum Beispiel in der Bassvorhalts-Sequenz zu Beginn von Johann Sebastian Bachs berühmtem C-Dur-Präludium (*Das wohltemperirte Clavier I*, T. 5ff.). Ähnliche Treppenmelodik spielt daneben eine bedeutende Rolle bei der komplementären Figuration der Bassvorhalts-Sequenz (B).



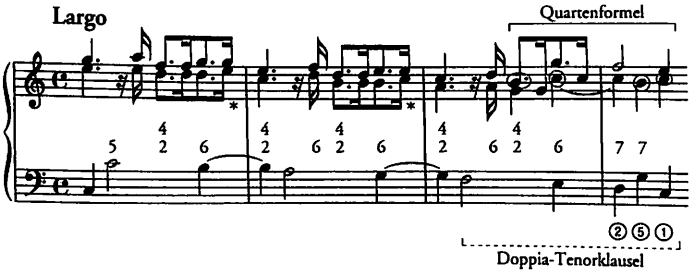
Beispiel 19

Die Basslinie dieses Sequenztyps ist im Prinzip nichts anderes als eine Folge abgebrochener Diskantklauseln. Es ist daher fast jederzeit möglich, die Sequenz mit einer solchen zu beenden. Die entsprechende Kadenz ist jedoch ziemlich schwach und muss, will man eine stärkere Schlusswirkung erzielen, durch eine nachfolgende formale Kadenz bekräftigt werden:



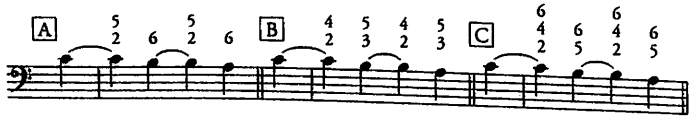
Beispiel 20

Corelli bevorzugt in seinen Triosonaten meistens eine andere Lösung und führt mittels eines Tritonusakkords die Vorhaltskette im Bass nahtlos in eine Doppia-Kadenz. In Bsp. 21 ist die Quartenformel auf beide Violinen verteilt, während der Bass die dazugehörige Tenorklausel mit dem üblichen ‚kleinen Quintfall' diminuiert. Eine elegante Idee für die Ausgestaltung dieser Progression verbirgt sich in den ‚überschlagenden' *superiectio*-Figuren, welche die Mittelstimme zieren (*).



Beispiel 21: Arcangelo Corelli, Beginn des Preludio aus der Sonata a tre *op. 4/1*

Der Tritonus-Akkord muss aber nicht unmittelbar in eine Kadenz münden. Stattdessen können ihm weitere $\frac{4}{2}$-Akkorde folgen. Diese chromatische Form des Sequenz-Modells wird im Abschnitt zur Fonte-Sequenz (→ S. 87ff.) besprochen. Weitere Bezifferungsvarianten (Bsp. 22-A und B) sind im Hochbarock recht selten und weisen stilistisch eher ins 16. und 17. Jahrhundert. Variante B erlaubt aber – ergänzt zum vierstimmigen Satz – die Möglichkeit einer weiteren Dissonanzbildung auf der Auflösungsnote (C).



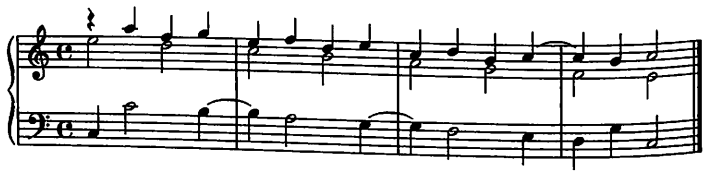
Beispiel 22

Übung

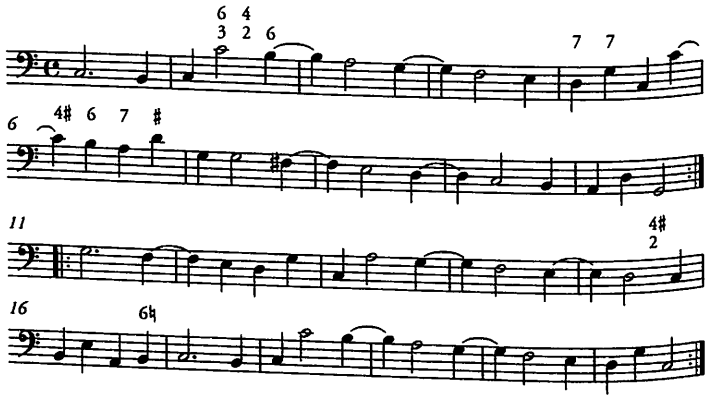
Beginne eine Bassvorhaltskette auf der Tonika einer beliebigen Tonart und weiche mithilfe einer der beiden eben gezeigten Kadenzformen in eine verwandte Tonart aus.

Partimento zur Bassvorhalts-Sequenz

Regola

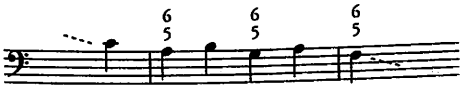


Partimento

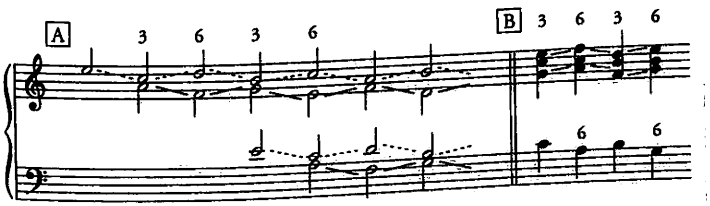


2.3 Die Terzfall-Sequenz

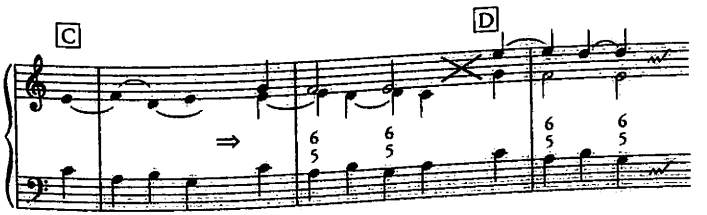
alias: $\frac{6}{5}$-Sequenz, Gang mit $\frac{6}{5}$, _____



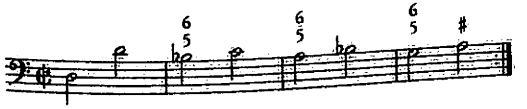
Die typischen 3-6-‚Gabelgriffe' des Terzfalltreppenkanons spielen bei der Aussetzung dieses Modells eine entscheidende Rolle. Sie können durch unterschiedliche Austerzung zu einem vierstimmigen Satz erweitert werden (A). Auch im Generalbass-Satz wird die Lage mit der 3-6-Oberstimme bevorzugt und der Kanon zwischen Bass und Oberstimme durch die Parallelführung des Tenors zusätzlich betont (B).



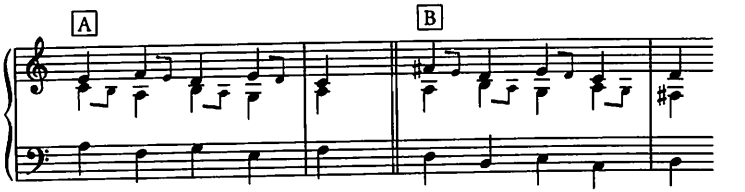
In der dissonanten Form der Terzfall-Sequenz wird derselbe Bass mit einer Vorhaltskette kombiniert. Man kann sie sich erarbeiten, indem man die Töne der Terzfalltreppe in der rechten Hand liegen lässt (C). Die dadurch entstehende 2-3- wird im Stimmtausch zu einer 7-6-Kette (D).



Ostinato-Übung



In seinen Beispielen zur Terzfalltreppe zeigt Georg Muffat einige der zahlreichen Möglichkeiten zur Austerzung der Kanonstimmen (Bsp. 23). Bei A folgt der Bass in Terzen der Unterstimme eines 3-6-Kanons in der rechten Hand, bei B dessen Oberstimme. In einem weiteren Beispiel diminuiert Muffat den Terzfall mit einer Durchgangsnote und gelangt dadurch zu einer kontinuierlichen, komplementären Achtelbewegung in den beiden Oberstimmen (A/B mit Stichnoten).

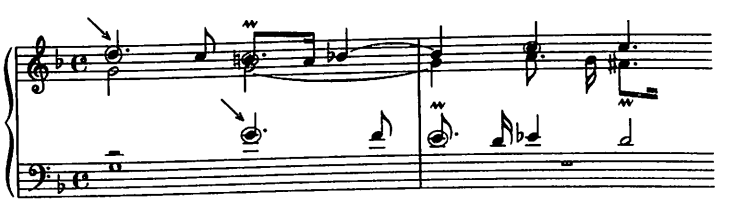


Beispiel 23: Muffat 1699, S. 67

Übung

Spiele diese Beispiele in verschiedenen Tonarten und mit unterschiedlicher Verteilung der Stimmen auf beide Hände. Tausche dabei auch die beiden Oberstimmen.

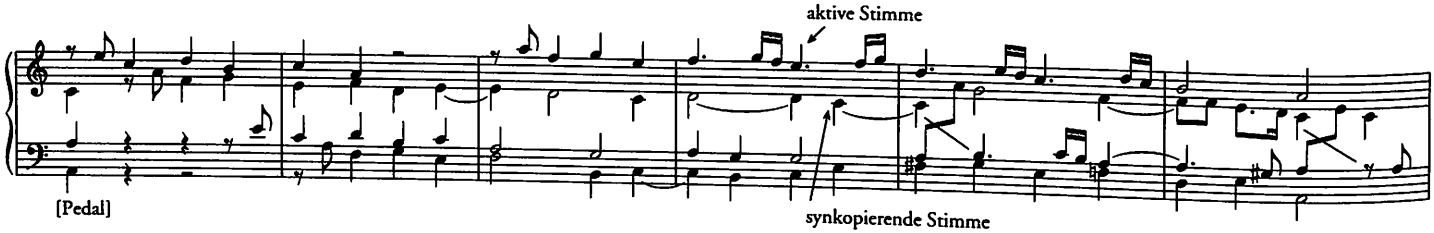
Die Beherrschung von solchen und ähnlichen Terzfalltreppenkanons ist für die Improvisation in früheren Stilen von zentraler Bedeutung. Besonders in der Tastenmusik des 17. Jahrhunderts fanden sie breite Anwendung – auch in Stücken, die keiner kontrapunktischen Gattung (Ricercare, Fuge) angehörten. Denn in dieser Zeit war es besonders beliebt, kürzere Motive in einer anderen Stimme zu imitieren und mithilfe von kanonischen Engführungen kunstvoll miteinander zu verflechten:



Beispiel 24: Louis Couperin, Beginn der Allemande in g[21]

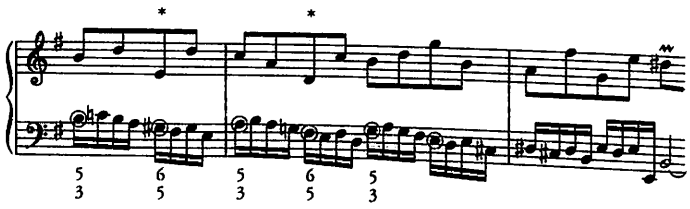
21 L. Couperin 1959, S. 90.

Als Bestandteil zahlreicher Fugenthemen entfaltet die Terzfalltreppe ihr volles kontrapunktisches Potenzial. So auch in Buxtehudes *Praeambulum in a* (Bsp. 25), in der sie sowohl als vierstimmiger Kanon (man vergleiche T. 32f. mit Beispiel A aus der Übersicht) wie auch in Kombination mit einer Vorhaltskette (T. 36f., aktive Stimme im Sopran, synkopierende im Alt) erscheint.



Beispiel 25: Dietrich Buxtehude, Praeambulum in a *BuxWV 158, T. 32 ff.*

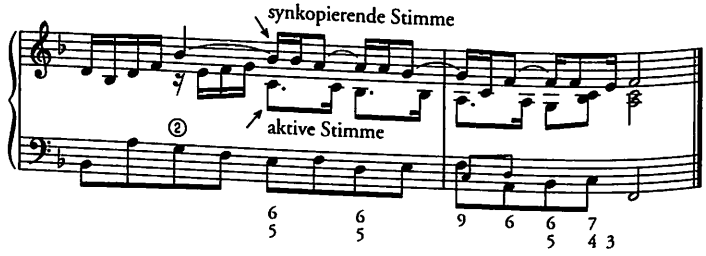
In Corelli-Sonaten und in vielen Fugen begleitet eine mehr oder weniger unfigurierte Vorhaltskette in den Oberstimmen den diminuierten Terzfalltreppen-Bass. Auch in Bachs e-Moll-Invention (Bsp. 26) liegt die motorische Aktivität eher in der linken Hand, während die Vorhaltskette in der rechten Hand in Achteln gebrochen wird. Beachtenswert ist hier auch die bei Terzfallsequenzen öfter zu beobachtende metrische Verschiebung des Vorhalts auf unbetonte Zeit (*).



Beispiel 26: J. S. Bach, Inventio *e-Moll, T. 13ff.*

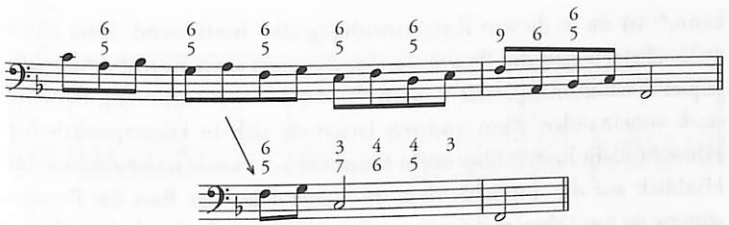
Übung

Figuriere den Bass einer Terzfall-Sequenz nach dem Bach'schen Vorbild. Erfinde selbst ähnliche Figurationsmuster, auch für andere Taktarten.



Beispiel 27: J. S. Bach, Schluss des Präludiums F-Dur BWV 928 (aus dem Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach*)*

Im obigen Beispiel münden die aktive und synkopierende Stimme der Vorhaltskette direkt in die Klauseln der abschließenden F-Dur-Kadenz. Die Unterstimme könnte ebenfalls bis zur Bassklausel die Terzfalltreppe fortsetzen (Stichnoten). Die tatsächlich verwendete Bass-Stimme ist aber wesentlich eleganter und dank des die Kadenz einleitenden Nonvorhalts harmonisch abwechslungsreicher. Die optimale ‚Fallhöhe' für eine solche Schlussformel ist gegeben, wenn der Einstieg in die Terzfallseqenz (wie im Bach'schen Präludium) auf der zweiten Stufe erfolgt. Ist die Fallhöhe aber größer und damit der Weg bis zur Kadenz zu lang, kann er mittels einer Doppiakadenz abgekürzt werden:

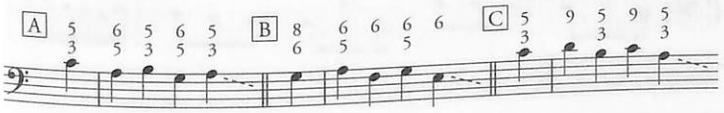


Beispiel 28

Übung

Moduliere mithilfe einer auf der Tonika beginnenden Terzfall-Sequenz in die verwandten Tonarten. Nutze je nach Situation eine der beiden Varianten aus Bsp. 28.

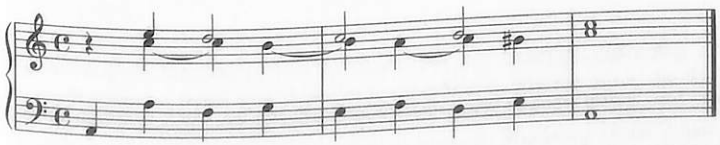
Die Terzfalltreppe kann im Bezug zur Vorhaltskette auch an anderer Stelle ablaufen. Bsp. 29 verdeutlicht dies mit drei unterschiedlichen Bässen, die alle mit ein- und derselben Vorhaltskette in den Oberstimmen kombinierbar sind.[22] Eine weitere Variante der Terzfalltreppen-Sequenz mit chromatischen Leittönen im Bass wird im Abschnitt zur Fonte-Sequenz (→ S. 87) besprochen.



Beispiel 29

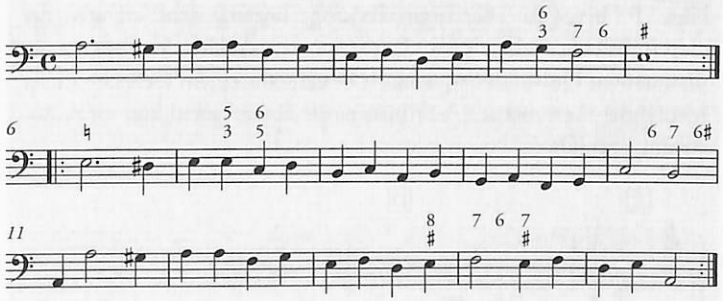
Partimento zur Terzfall-Sequenz

Regola



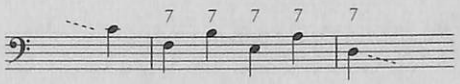
22 → Weiteres hierzu im *Workshop zum Lamentobass* ab S. 141.

Partimento

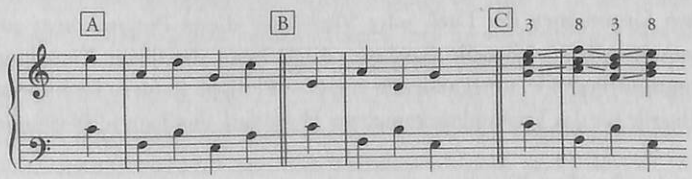


2.4 Die Quintfall-Sequenz

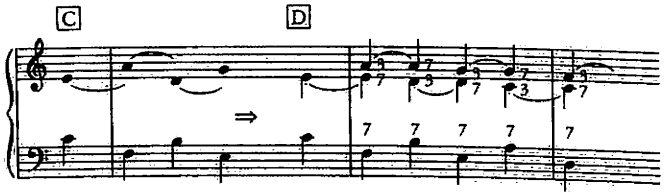
alias: ‚Septimengang', Quintschritt-Sequenz, _____



Im zweistimmigen Satz folgen die Gerüsttöne der figurierten Oberstimme dem Quintfalltreppen-Bass oft in Dezimparallelen (A). Die gleichen Töne verwendet eine kontrapunktisch wesentlich interessantere Gegenstimme, die den jeweiligen Terzton in Gegenbewegung zum Bass anspringt (B). In drei- oder vierstimmigen Sätzen wäre eine derart springende Oberstimme zu extrem. An ihre Stelle tritt deshalb die 3-8-Terzfalltreppe als bevorzugte Oberstimme im konsonanten Generalbass-Satz (C).

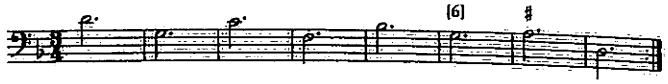


Lässt man die Noten der 10-10- oder 3-10-Gegenstimmen von Bsp. A bzw. B bis zum nächsten Basston liegen, wird daraus der ‚Septimengang'[23] eine der am häufigsten verwendeten Varianten einer dissonanten Quintfall-Sequenz. Er besteht aus einem Geflecht zweier ineinander verwobener 7-3-Stimmen, die abwechselnd kon- bzw. dissonant sind (D).



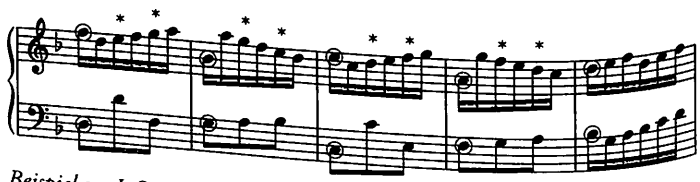
Ostinato-Übung

An Italian ground (aus: *The division flute,* London 1706)



In der modernen Harmonielehre werden verschiedenste harmonische Progressionen (z. B. die meisten Bassvorhalts- und Terzfall-Sequenzen) als ‚Quintfallsequenzen' bezeichnet, obwohl ihnen kein Quintfalltreppen-Bass zugrunde liegt. Ausgangspunkt dieser Zuordnung ist die in Form einer Quintfalltreppe verlaufende *basse fondamentale,* das heißt die aus den Grundtönen der Drei- oder Vierklänge dieser Progressionen zusammengesetzte virtuelle Basslinie. Auch wenn die dieser Einteilung zugrundeliegende, unter anderem von Jean-Philippe Rameau formulierte Theorie für das Verständnis komplexer Harmonik durchaus hilfreich sein kann,[24] ist sie in diesem Zusammenhang eher irreführend: Zum einen unterscheiden sich die Progressionen, die unter dem Begriff ‚Quintfallsequenz' zusammengefasst werden, in der Hörwahrnehmung teilweise stark voneinander. Zum anderen lassen sie sich in kontrapunktischer Hinsicht nicht immer über einen Stimmtausch voneinander ableiten. Im Hinblick auf die Tatsache, dass im Generalbass der Bass die Bezugsstimme ist (und eben nicht eine zu diesem hinzuzudenkende *basse fondamentale*), werden im *Compendium* Harmoniefolgen nur dann als Quintfall-Sequenz bezeichnet, wenn deren Bass tatsächlich oder in seinem Umriss einer Quintfalltreppe folgt.[25]

Ein bekanntes Beispiel für die oben erwähnte 3-10-Gegenstimme (siehe Bsp. B in der obigen Übersicht) findet sich in Johann Sebastian Bachs d-Moll-Invention. Es verdeutlicht auch, wie trotz des denkbar einfachen Klanggerüsts durch den Einbezug von betonten Durchgangsnoten (*) und Septsprüngen in der Figuration interessante Gegenlinien entstehen können.[26]



Beispiel 30: J. S. Bach, Inventio *d-Moll, T. 7ff.*

Für den dreistimmigen konsonanten Satz zeigen Muffats Exempel Kombinationen aus Quintfall-Bass und Terzfalltreppe in Terzen (Bsp. 31, A-a) bzw. Sexten (A-b). Die Oberstimmen können aber auch im Terzfalltreppen-Kanon[27] ablaufen und komplementär figuriert werden (B; der Kanon ist durch Linien kenntlich gemacht).

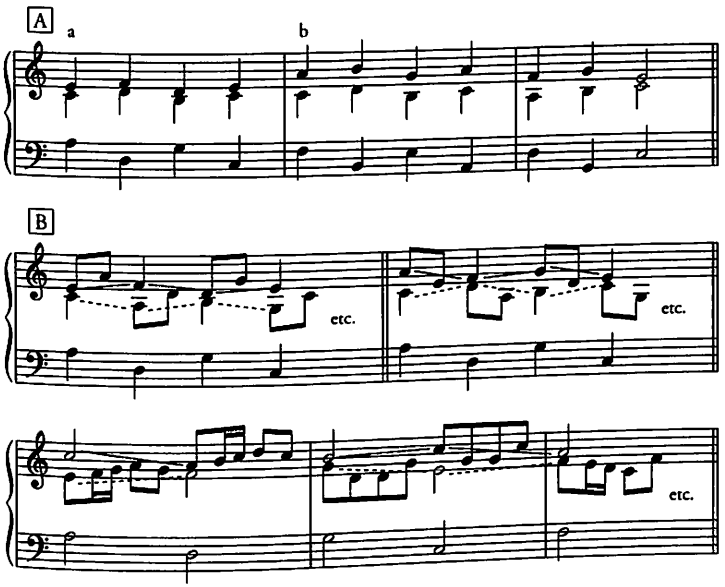
23 Zum Begriff vgl. Wiedeburg 1775, S. 81–83.

24 Rameau 1722.

25 Vgl. Anm. 10; auf die methodischen Probleme, die sich darüber hinaus durch die Funktions- bzw. Stufentheorie im Improvisationsunterricht ergeben, wurde bereits im Vorwort hingewiesen (→ S. 3).

26 Das online zugängliche Tutorial von Ulrich Kaiser und Andreas Helmberger (siehe Bibliographie unter Kaiser *Quintfall*) führt in mehreren Schritten an das Bach'sche Beispiel heran. Es sei – auch wenn einzelne Übungen eigentlich zum Bereich der Terzfall-Sequenz gehören – an dieser Stelle als hervorragende Einführung in die Figuration der zweistimmigen Quintfall-Sequenz empfohlen.

27 → Bsp. A in der Übersicht zur Terzfall-Sequenz, S. 81.

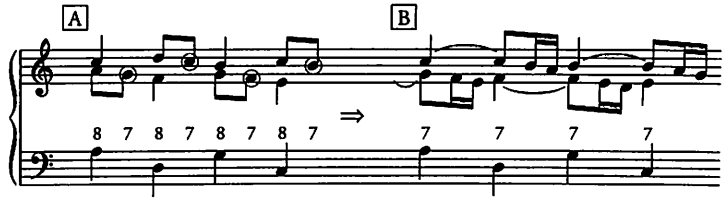


Beispiel 31: Muffat 1699, S. 77–78.

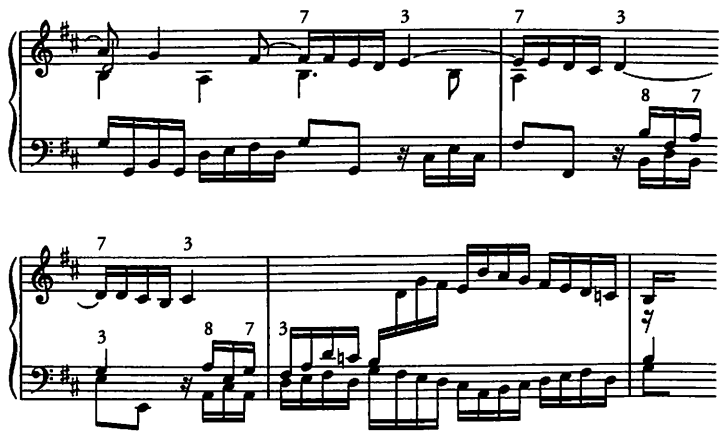
Übungen

1. Variiere den *Italian ground* (siehe Übersicht) mithilfe dieser Beispiele. Suche jeweils für die letzten drei Takte gute Stimmführungslösungen für die Oberstimmen, um leer klingende Oktaven und Querstände geschickt zu umgehen.
2. Improvisiere eigene Figurationen solcher und ähnlicher Sätze mit unterschiedlicher Verteilung der Stimmen auf die Hände. (Lasse die Mittelstimme auch mal zwischen linker und rechter hin- und herwandern oder spiele auf der Orgel ein Trio à 2 Clav. e Ped.)

Figuriert man die Terzsprünge eines 3-6-Kanons mit einer Durchgangsnote (Bsp. 32-A), werden diese im Bezug zum Quintfall-Bass zur Septim. Von hier aus ist der Weg zum eigentlichen Septimengang nicht mehr weit (B). In beiden Fällen lassen sich die Oberstimmen komplementär figurieren. Bsp. 33 zeigt eine Mischform beider Varianten mit figurierter 7-3-Oberstimme und 8-7-3-Mittelstimme.



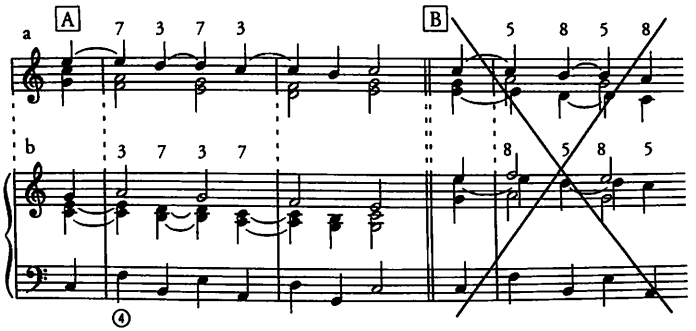
Beispiel 32



Beispiel 33: J. S. Bach, Präludium D-Dur BWV 925 (aus dem Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach*), T. 11ff.*

Der Kern des dreistimmigen Septimengangs (→ Bsp. D in der obigen Übersicht zur Quintfall-Sequenz) besetzt auch im vierstimmigen Satz die Randstimmen. Die zugehörigen Septakkorde erscheinen entweder mit der Terz oder der Septim in der Oberstimme (Bsp. 34, A-a bzw. b). Die Quint- oder Oktavlage wäre dagegen wegen der Häufung perfekter Konsonanzen zwischen den Randstimmen unschön und stilfremd (B). Soll die Quintfall-Sequenz auf der Tonika beginnen und auf dieser auch enden, stellt ein auftaktiger Beginn des Septimengangs wie bei A sicher, dass die abschließende Kadenz auf schwerer Zeit endet. Überhaupt ist dieser Einstieg über die vierte Stufe auf schwerer Zeit eine der einfachsten Methoden, eine Quintfall-Sequenz zu beginnen. Der erfahrene Spieler wird sich dagegen nicht mit dieser einen Möglichkeit zufrieden geben.

Mit der Frage, welche weiteren Alternativen seine Lieblings-Komponisten bevorzugen, erschließt sich ihm ein interessantes Forschungsfeld.

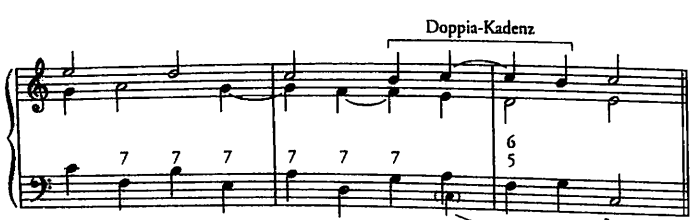


Beispiel 34

Übung

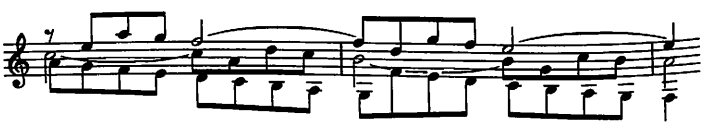
Spiele und dekliniere den Septimengang von Bsp. 34-A dreistimmig. Improvisiere darüber einige Ostinatovariationen (für Organisten wiederum auch als Trio à 2 Clav. e Ped.), und nutze die gegebenen und selbst gefundene Literaturbeispiele als Anregungen.

Spielt man die gleiche Sequenz um ein Viertel verschoben (Bsp. 35), verliert die auf leichter Zeit erklingende Tonika (eingeklammerte Stichnote) ihre Schlusswirkung. Eine langgestreckte Doppia-Kadenz rückt in diesem Fall die Verhältnisse wieder ‚gerade' und endet auf schwerer Zeit:



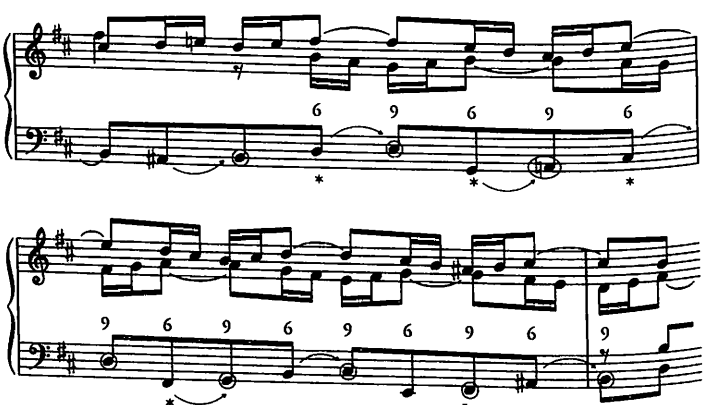
Beispiel 35

Die Möglichkeiten zur Diminution der Quintfalltreppe sind genauso zahlreich wie die dazu passenden Gegenstimmen. Naheliegend ist zum Beispiel die Auflösung der fallenden Quinten in eine Tonleiterbewegung und deren Austerzung durch kanonisch verlaufende Oberstimmen. Der klangliche Eindruck ‚endlosen' Fallens wird dabei durch die gelegentlich nötigen, ausgleichenden Septsprünge kaum gemindert:



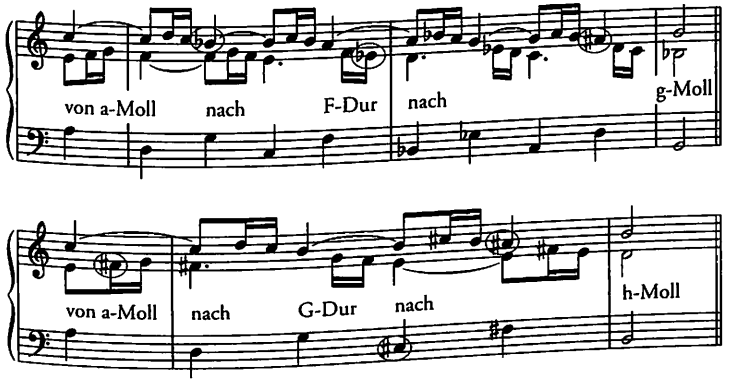
Beispiel 36

Eine weitere gebräuchliche Bassvariante zeigt Bsp. 37. Sie erreicht jeweils den nächsten Ton der Quintfalltreppe über dessen untere Nebennote. Der darüber liegende Sextakkord (*) ermöglicht die gleichzeitige Auflösung des vorhergehenden und die Vorbereitung des folgenden Nonvorhalts.



Beispiel 37: J. S. Bach, Fuge h-Moll (Das wohltemperirte Clavier I), *T. 26ff.*

Zu den besonders herausragenden Eigenschaften der Quintfall-Sequenz zählt ihre tonartliche Wandelbarkeit. Bereits dann, wenn sie rein diatonisch abläuft (sich also nur aus Tönen der herrschenden Tonart zusammensetzt), kann man als Hörer (und bisweilen auch als Spieler) leicht die tonale Orientierung verlieren. Kommen zusätzliche Alterationen und Chromatisierungen ins Spiel (in Bsp. 38 eingekreist), vermag eine solche Quintfall-Sequenz das Tonikagefühl fast vollständig auszulöschen. Sie stellt damit ein hervorragendes Mittel dar, um (unmerklich für den ungeübten Hörer) in B- oder Kreuzrichtung durch den Quintenzirkel zu modulieren. Dies gilt auch für die chromatischen Sonderformen, die im folgenden Abschnitt zur Fonte-Sequenz besprochen wird.



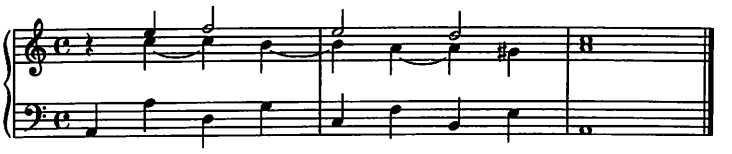
Beispiel 38

Übung

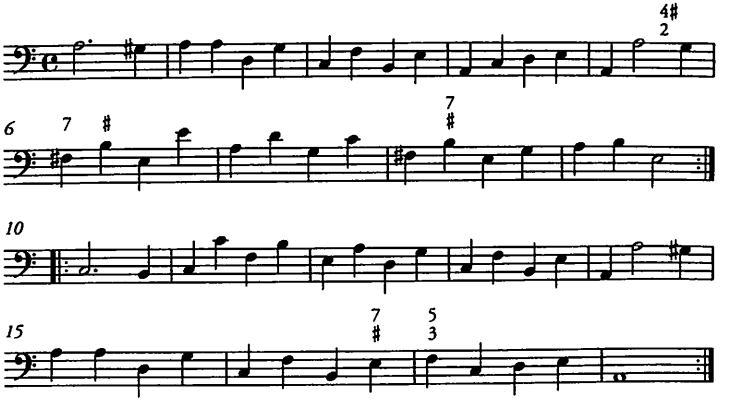
Moduliere mithilfe dieser und ähnlicher Quintfall-Sequenzen im Quintenzirkel auf- oder abwärts. Achte darauf, durch passende Alterationen nach und nach die richtigen Weichen zu stellen.

Partimento zur Quintfall-Sequenz

Regola

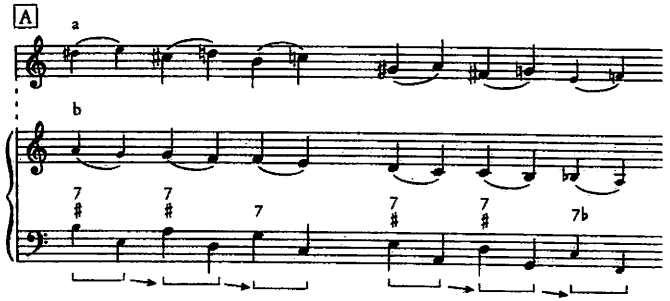


Partimento

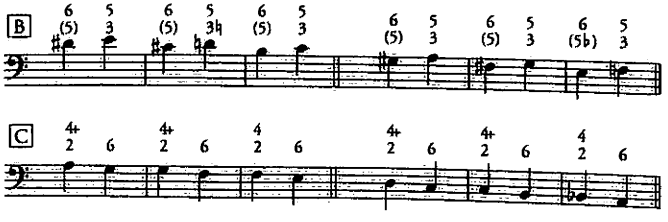


2.5 Fonte-Sequenzen

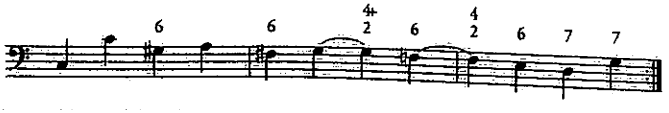
Greift man über einem Quintfalltreppen-Bass abwechselnd einen dominantischen Dur- oder $\frac{7}{5}$-Akkord und danach die dazu gehörende Tonika, entsteht eine Folge mehrerer einfacher Kadenzen, die jeweils um eine Stufe nach unten versetzt sind. Im dreistimmigen Satz (A) bilden oft eine chromatische 3-8-Terzfalltreppe (a) und ein synkopierender Sekundgang (b) die Oberstimmen dieser ‚Fonte-Sequenz'.



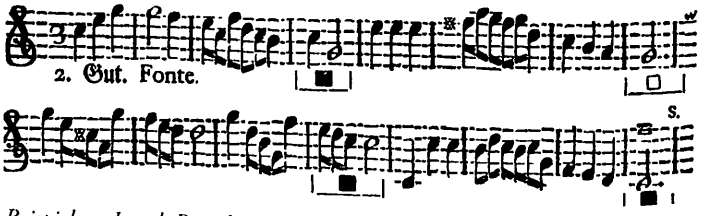
Chromatische Sonderformen der Terzfall- (B) und der Bassvorhalts-Sequenz (C) sind also mit A mehr oder weniger stimmtauschverwandt und setzen sich ebenfalls aus kadenzähnlichen, jeweils um eine Stufe nach unten versetzten Sequenzgliedern zusammen. Gleichbleibendes Kennzeichen aller Varianten der Fonte-Sequenz ist die mittels Leittönen chromatisierte Terzfalltreppe, die entweder im Bass (bei B) oder in einer der Oberstimmen erscheint.



Ostinato-Übung



In seinen *Anfangsgründen zur musikalischen Setzkunst* (1752–1768) bezeichnete Joseph Riepel sekundweise fallende melodische Sequenzen als ‚Fonte', in vergleichbarer Weise steigende als ‚Monte'.[28] Riepels Fontes eröffnen oft den zweiten Teil einer musikalischen Periode oder einer Reprisenform (Bsp. 39, zweite Zeile) und folgen in ihrer harmonischen Struktur in etwa den oben wiedergegebenen Modellen.[29]



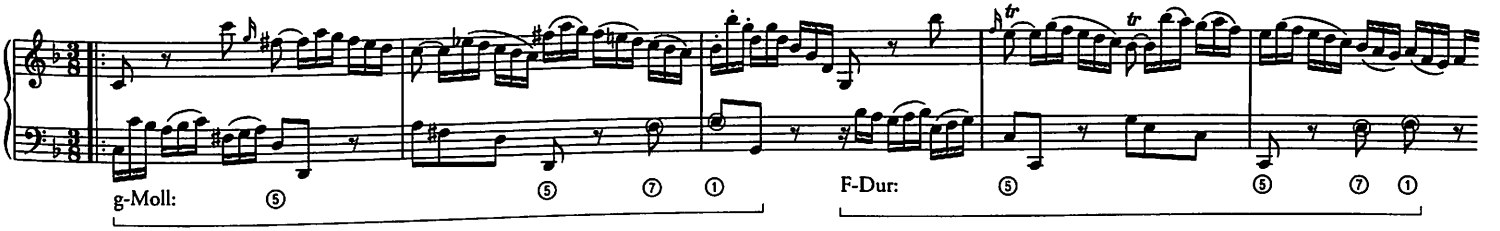
Beispiel 39: Joseph Riepel, Menuett mit ‚Fonte' aus Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst, *2. Teil, S. 43–44.*

Im Zeitraum von 1720 bis 1780 gehört der Fonte – wie Robert Gjerdingen in *Music in the galant style* ausführlich darlegt[30] – zu den gebräuchlichsten Satzmodellen des galanten und klassischen Stils, wobei nicht selten die Dominantstufe auf mehrere Takte ausgedehnt erscheint. Im Ausschnitt aus Porporas Violin-Sonate in F-Dur (Bsp. 40) beginnt die Fonte-Sequenz auf der Zwischendominante (D-Dur) zur Subdominantparallele (g-Moll) und kehrt mit der Sequenzierung dieses Elements (C-Dur/F-Dur) zur Tonika zurück. Dieser Modulationsablauf ist für die Fonte-Sequenz typisch. Denn eine wörtliche Fortsetzung der Sequenz (H-Dur/e-Moll oder B-Dur/Es-Dur) würde auf jeden Fall den Bereich der verwandten Tonarten verlassen. Deshalb endet die Fonte-Sequenz in Durstücken fast immer auf der Tonika oder auf der Dominante.

28 Diese Namensgebung arbeitet mit denkbar einfachen Assoziationen («Monte, Berg zum hinaufsteigen. Fonte, Brunn zum hinabsteigen»), die ihr Autor mit der selbstironischen Bemerkung kommentiert: «Ich habe ja noch mehr unnütze Wörter» (Riepel 1752-1768, Buch 2, Fußnote auf S. 44).

29 Die Verbindung von Fonte und Reprisenform lässt sich bereits 70 Jahre zuvor bei Corelli beobachten. Fonte-Sequenzen erscheinen bei ihm gehäuft in den Tanzsätzen seiner *Sonate da camera*, z. B in der *Allemanda* von Opus 2, Nr. 1, 2 und 10 sowie Opus 4, Nr. 2, 8 und 11; oder in der *Giga* von Opus 2, Nr. 4 und Opus 4, Nr. 4 und 6. Zum Teil werden dabei die Sequenzglieder wiederholt oder mit einer Kadenz geschlossen, bevor sie eine Stufe tiefer nochmals erklingen.

30 Vgl. Gjerdingen 2007, S. 61–71.



Beispiel 40: Niccoló Porpora, Allegro (4. Satz) der 7. Sonate (aus den Sonate XII di violino e basso, *Wien 1754), T. 26ff.*[31]

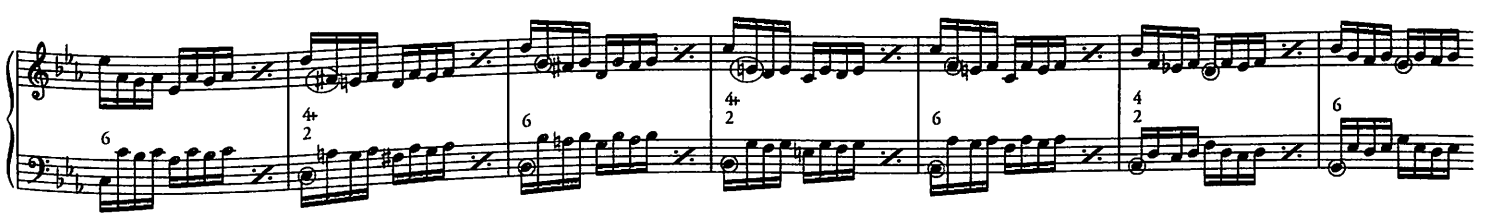
Übungen

1. Spiele in F-Dur eine einfache Fonte-Sequenz mit chromatisierter Terzfalltreppe im Bass *(fis-g-e-f)* und kadenziere in F-Dur. Wiederhole nun die gleiche Sequenz und setze sie mit einem weiteren Glied *(cis-d)* fort. Passe die Oberstimmen diesem Bass an und kadenziere in d-Moll. Erprobe beide Sequenzen in anderen Tonarten.
2. Spiele eine Eröffnung in F-Dur gefolgt von einer zur Dominante modulierenden Fonte-Sequenz (mit *cis-d-h-c* im Bass) und schließe mit einer Kadenz in der Dominanttonart. Transponiere diesen ‚Mini-Partimento' in andere Tonarten.
3. Erkunde in denselben Tonarten auch die Quintfall- und Bassvorhalts-Variante der Fonte-Sequenz (vgl. Übersicht Bsp. A bzw C) sowie die gleiche Akkordfolge mit dominantischen Terzquartakkorden. Wo sind dort die kritischen Stellen? Und kann man sie auf vergleichbare Weise überspielen?[32]

Während die Fonte-Sequenz oft gegen Ende eines Dur-Stücks von der Paralleltonart zur Tonika zurückführt, sind in Mollstücken die Verhältnisse eher umgekehrt. In ihnen erscheint (vgl. Bsp. 41) das Sequenzmodell oft zu Beginn, als Modulation von der Molltonika zur Durparallele.

Übungen

1. Fertige eine Generalbass-Reduktion von Bsp. 41 an und dekliniere den so gewonnenen Partimento-Bass in den gebräuchlichsten Molltonarten.
2. Erprobe in eigenen improvisierten oder komponierten Präludien die unterschiedliche Verwendung von Fonte-Sequenzen in Moll- bzw. Dur-Stücken.



Beispiel 41: J. S. Bach, Präludium c-Moll (Das wohltemperirte Clavier I), *T. 5ff.*

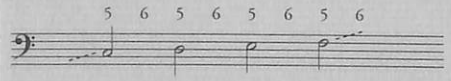
31 Das Original (Porpora 1754) ist trotz der 3/8-Taktangabe in 6/8-Takten notiert.

32 Wie bereits erwähnt (vgl. Fußnote 10), ist die konsequente Anwendung des Umkehrungsdenkens in der Funktions- bzw. Stufentheorie für das Verständnis barocker Sequenzbildung nicht unproblematisch. Im Falle der Fonte-Sequenzen kann es jedoch gewinnbringend zum Einsatz gebracht werden. Die eben erwähnten harmonischen Besonderheiten und damit verbundenen tonalen Probleme treten nämlich in allen Varianten der Fonte-Sequenz (vgl. Bsp. A, B und C) an der gleichen Stelle der *basse fondamentale* auf, und zwar dann, wenn diese die I. oder V. Stufe (in Dur) erreicht hat und die Sequenz danach weitergeführt werden soll.

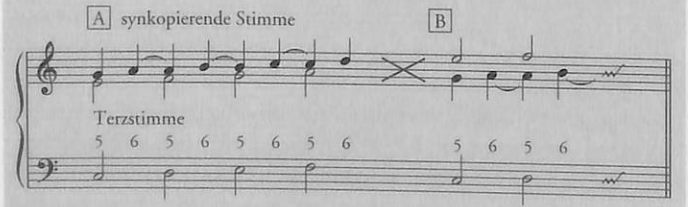
3. Aufsteigende Bassgänge

3.1 Die 5-6–Sequenz und ihre Varianten

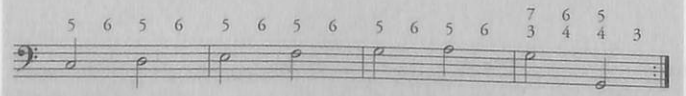
alias: 5-6-Kette, 5-6-Synkopenkette aufwärts, _____



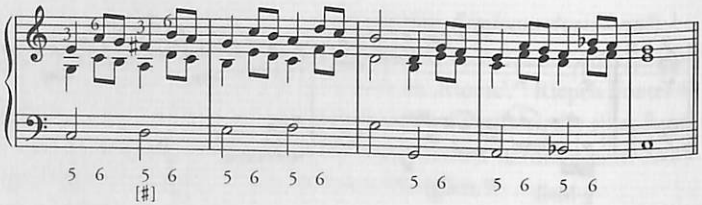
Die 5-6-Sequenz ist (wie die zu ihr verwandte fallende 7-6-Sequenz) an sich ein dreistimmiges Satzmodell. Sie wird als Standardharmonisation für Sekundgänge im Bass verwendet, die in längeren Notenwerten aufsteigen. Zur 5-6-Linie tritt eine dritte Stimme, die zum Bass in parallelen Terzen verläuft und mit der synkopierten Stimme getauscht werden kann (B).



Ostinato-Übung



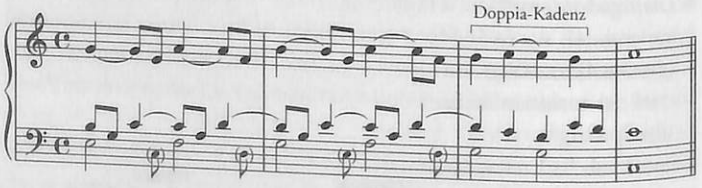
Die einfachste, durchaus gebräuchliche Aussetzung der 5-6-Sequenz (siehe Übersicht, Bsp. A und B) wird von Muffat als «allzu gemein» bezeichnet.[33] Er verwendet in seinen Beispielen stattdessen eine 3-6-Gegenstimme und verdoppelt diese mit Untersexten bzw. Oberterzen:



Beispiel 42: Muffat 1699, S. 84

Eine ähnliche Quartstiegtreppe in den Oberstimmen kann aber auch – wie in Bsp. 43 – bei der Figuration der synkopierenden 5-6-Stimme zum Einsatz kommen. Die Terzstimme im Sopran imitiert hier kanonisch das Bewegungsmuster der Mittelstimme und schafft dadurch ein Geflecht von einander komplementär ergänzenden Achtelauftakten. Verdoppelt der Bass die Terzstimme in Parallelbewegung (wie im Beispiel durch Stichnoten angedeutet), ist eine derartig verzierte 5-6-Sequenz kaum mehr von einer Quartstieg-Sequenz zu unterscheiden.

Eine weitere gängige Variation der 5-6-Sequenz durchbricht die gleiche Bewegungsrichtung aller drei Stimmen durch eine gegenläufige Tonleiterbewegung in der Terzstimme (→ Bsp. 1, *Alio modo* auf S. 168).

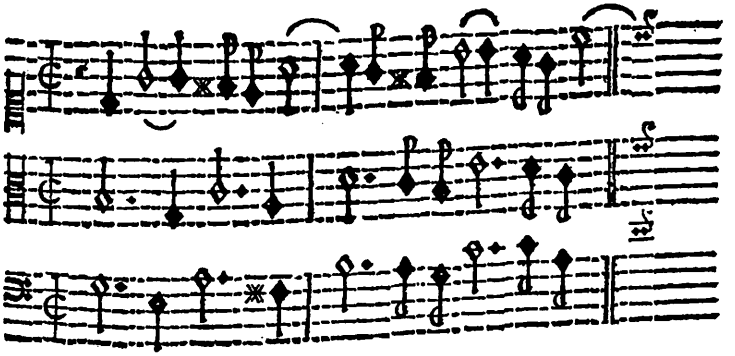


Beispiel 43: Figurierte 5-6-Sequenz mit abschließender Doppia-Kadenz (nach Spiridion, Cadentia secunda *Nr. 11)*[34]

33 Muffat 1699, S. 85.

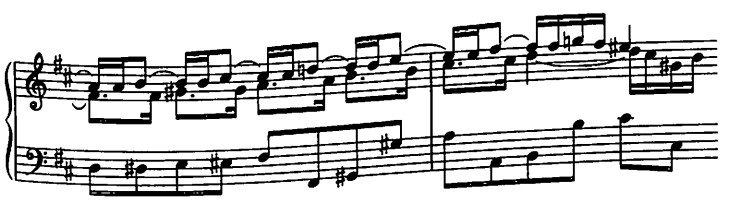
34 Vgl. Spiridion 1670-1675, Teil 1.

Dissonante Aussetzungsvarianten für den steigenden Sekundgang kombinieren die steigende 7-6-Kette (→ Bsp. 1, S. 69) mit unterschiedlichen Terzstimmen. Wie an Bsp. 44 zu sehen ist, können auch in diesem Fall Bass und Terzstimme das aufwendige Bewegungsmuster der synkopierenden Oberstimme komplementär imitieren.



Beispiel 44: Andreas Werckmeister, Exempel aus Harmonologia musica *(Werckmeister 1702, S. 53)*

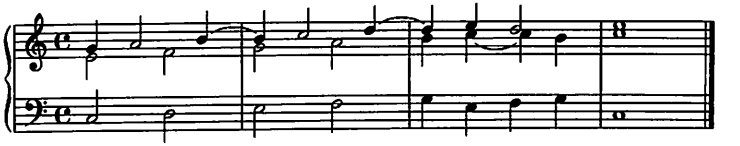
Die 5-6-Sequenz wird sehr häufig zur Harmonisierung einer chromatischen Basslinie verwendet. In Bsp. 45 sind die Halbtöne *dis* und *eis* fast nur Ziernoten, die ohne Weiteres auch wegfallen könnten. Werden sie aber betont und auf schwerer Zeit gesetzt, gewinnt der dazugehörige Sext- oder Quintsextakkord zwischendominantischen Charakter. Diese Sequenzvariante wird im Abschnitt zu den Monte-Sequenzen (→ S. 97ff.) behandelt.



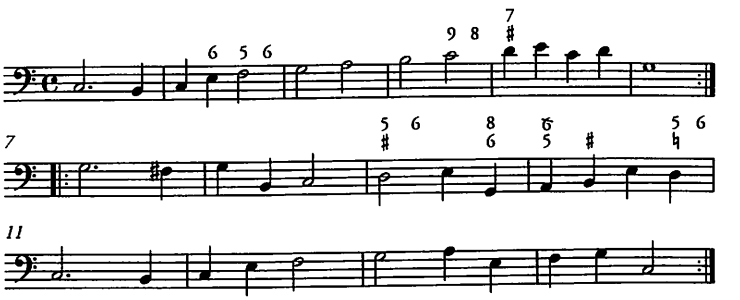
Beispiel 45: J. S. Bach, Toccata *D-Dur BWV 912, T. 108f.*

Partimento zur 5-6-Sequenz

Regola



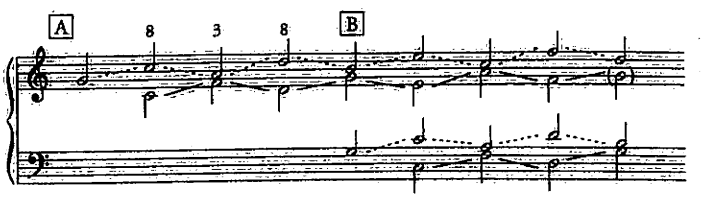
Partimento



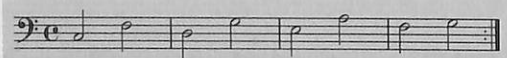
3.2 Die Quartstieg-Sequenz

alias: aufsteigender Quintfall,

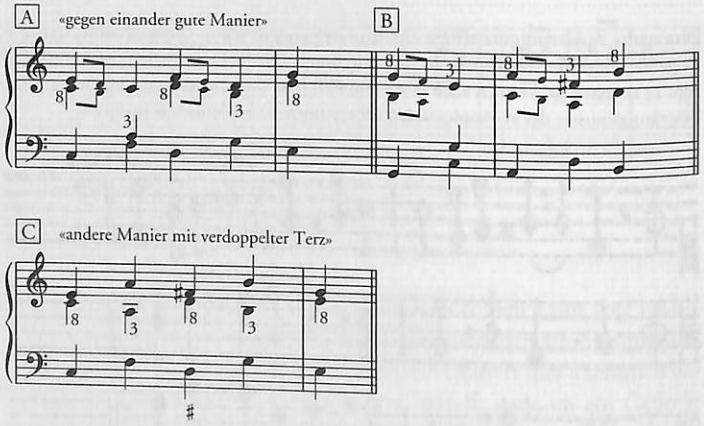
Den kontrapunktischen Kern der Quartstieg-Sequenz bildet ein 8-3-Quartttreppen-Kanon (A), der durch Austerzungen bis zur Vierstimmigkeit erweitert werden kann (B).



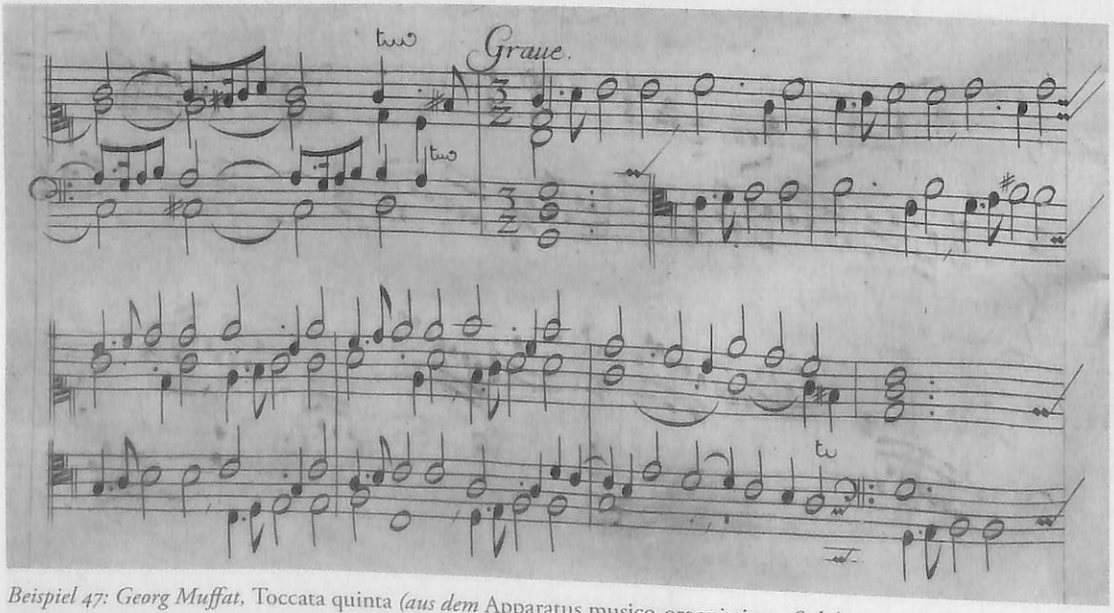
Ostinato-Übung



In einer Quartstieg-Sequenz sind die Möglichkeiten zur Austerzung der Kanonstimmen fast unbegrenzt und bieten ein weites Feld für Deklinationsübungen. Die folgenden Beispiele aus Muffats *Regulae concentuum partiturae* mögen als Anregung dienen: Bei Bsp. 46-A wird der 8-3-Kanon zwischen Mittelstimme und Bass durch eine Oberterz ergänzt. Im Stimmtausch wird daraus die Untersext (B). In beiden Fällen können die Terzsprünge der Quartstiegtreppe mit Durchgängen diminuiert werden (Stichnoten). Möglich ist auch eine Austerzung der Unterstimme durch den Sopran (C).



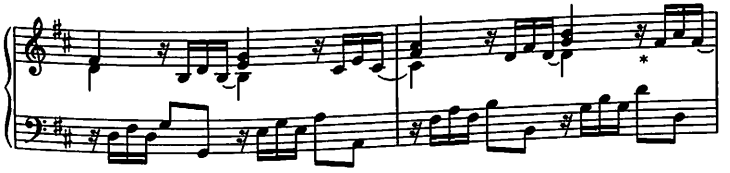
Beispiel 46: Muffat 1699, S. 70/72



Beispiel 47: Georg Muffat, Toccata quinta *(aus dem* Apparatus musico-organisticus, *Salzburg 1690), T. 19ff.*

Auch in Fugenkompositionen findet der zur Vierstimmigkeit erweiterte Quartstieg-Kanon Anwendung. Eines der schönsten Beispiele hierfür stammt ebenfalls von Georg Muffat. In der Toccata quinta des *Apparatus musico-organisticus* ist die Exposition der Fuge eine diminuierte Version des oben abgedruckten vierstimmigen Kanons (siehe Übersicht, A und B). Die halben Noten dort entsprechen einer punktierten Ganzen in Bsp. 47.

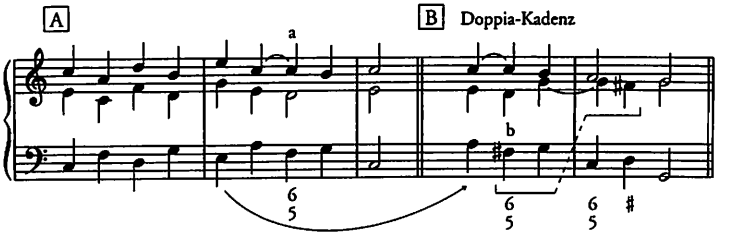
An die Stelle der leer klingenden Oktav des 3-8-Kanons tritt nicht selten deren Oberterz, wodurch aus der Quartstiegtreppe in der Oberstimme eine ‚Sextstiegtreppe' wird. Bsp. 48 mag als Vorbild und Anregung für eigene komplementäre Figurationen dieser Modellvariante dienen. Auch der abschließende Quintstieg (*), der die Sequenz um ein Glied verkürzt und dadurch den Tritonussprung *g-cis* umgeht, sei zur Nachahmung empfohlen.



Beispiel 48: J. S. Bach, Präludium D-Dur BWV 925 (aus dem Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach*), T. 8f.*

Der Übergang von der Quartstiegtreppe zu einer Kadenz geschieht am elegantesten mit einem Quintsext-Akkord (Bsp. 49-A). Während in der Unterstimme die Sequenz noch einen Schritt weiterläuft, erklingt in den Oberstimmen bereits der Kadenzvorhalt (a). Wird an der gleichen Stelle der Bass leittönig erhöht (b), moduliert die Progression in die Dominanttonart und kann zum Beispiel in eine Variante der Doppia-Kadenz münden, in der die Quartenformel je zur Hälfte auf den Bass und eine Oberstimme verteilt ist (B).

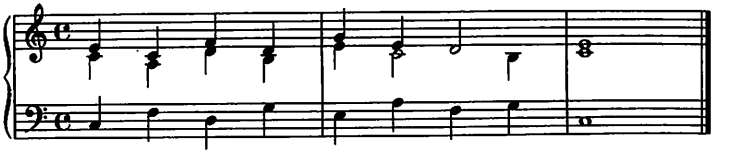
Eine chromatische Variante der Quartstieg-Sequenz wird im Abschnitt über die Monte-Sequenzen (→ S. 97ff.) besprochen.



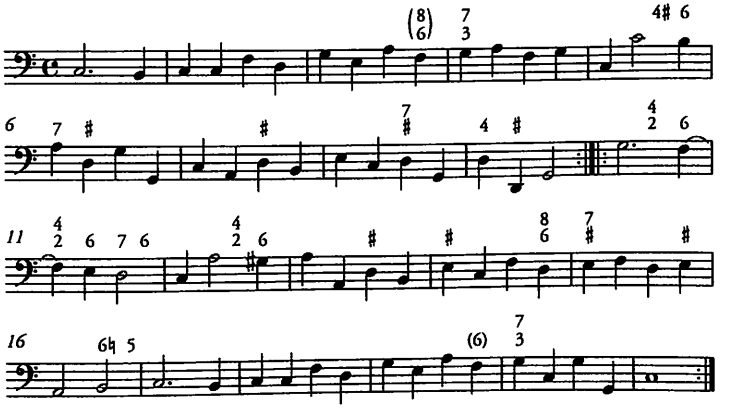
Beispiel 49

Partimento zur Quartstieg-Sequenz

Regola

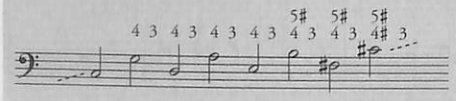


Partimento



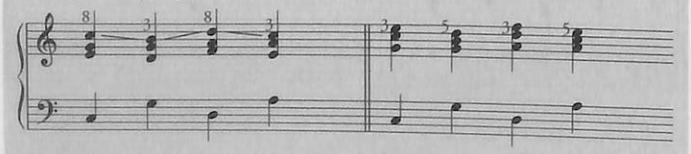
3.3 Die Quintstieg-Sequenz

alias: Quartfall, _____



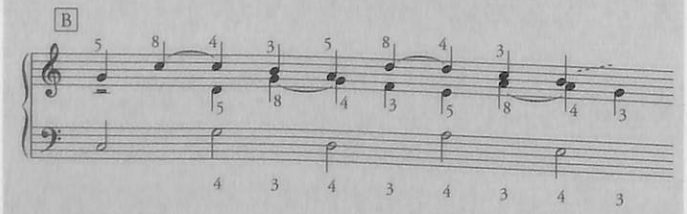
Der Bass der Quintstieg-Sequenz verläuft – im Gegensatz zur Quintfall-Sequenz, in der auch verminderte Quinten und übermäßige Quarten vorkommen können – ausschließlich in reinen Intervallen. Dieses rastlose ‚Nach-oben-Streben' im Quintenzirkel verleiht dieser Progression ihren unverwechselbaren Charakter. Setzt man diesen Bassgang mit Grundakkorden aus, ergeben sich fast von selbst 8-3- bzw. 3-5-Terzstiegtreppen in den Oberstimmen (A).

A Terzstiegtreppe



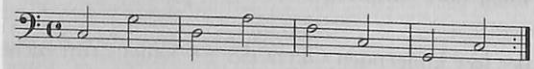
Bei der dissonanten Variante des Sequenzmodells bilden zwei miteinander verflochtene Stimmen abwechselnd einen Quartvorhalt zum Bass (B). Der daraus resultierende Kanon ist aus der 4-3-Standardbezifferung des Quintstieg-Basses nicht unmittelbar ersichtlich.

B

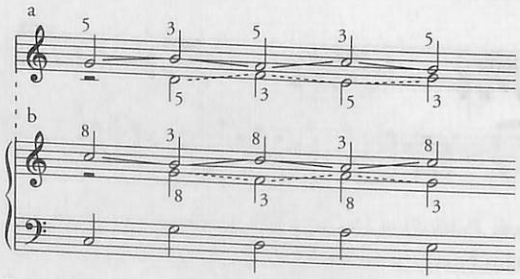


Ostinato-Übung

Zum folgenden Ostinatobass gibt Friedrich Erhard Niedt im zweiten Teil seiner *Musicalischen Handleitung* eine umfangreiche Anleitung mit einfachen Variationsideen.[35] Ähnliche Ideen enthält der *Workshop zum Folia-Bass* ab S. 155.



Im Kanon geführt, zeigt die 8-3- bzw. 5-3-Terzstiegtreppe (siehe oben Bsp. A) eine bereits von der Terzfall-Sequenz bekannte Folge von ‚Gabelgriffen'.[36] Während sie dort fallend verliefen, bewegen sie sich hier zusammen mit dem Quintstieg-Bass nach oben:



Beispiel 50

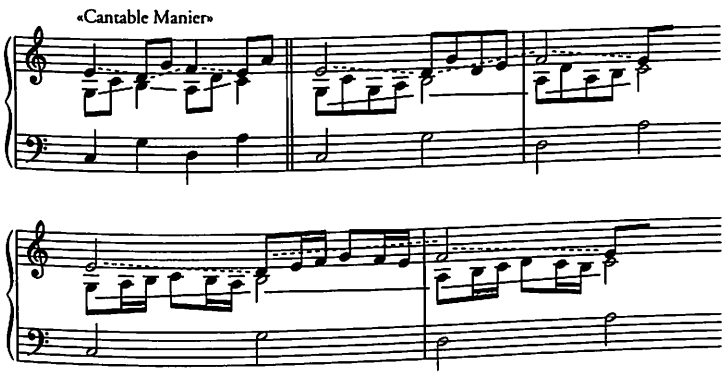
Diese Gabelgriff-Kanons können, wie der Auszug aus Muffats *Regulae Concentuum Partiturae* in Bsp. 51 demonstriert, komplementär figuriert werden.

Übung

Erfinde eigene Figurationen nach diesem Vorbild und moduliere damit durch den gesamten Quintenzirkel.

35 Niedt 1710-1721, 2. Teil, S. 26–57.

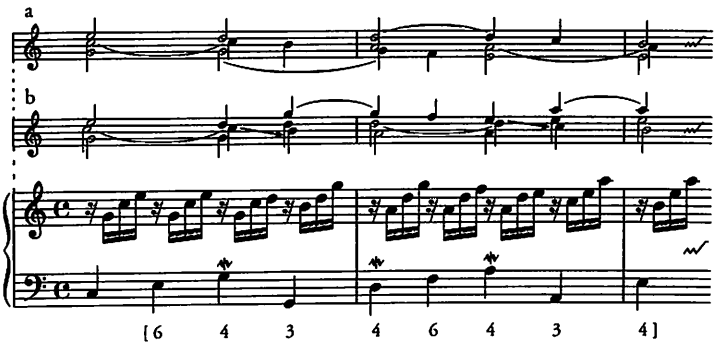
36 → Bsp. A in der grau unterlegten Übersicht auf S. 81.



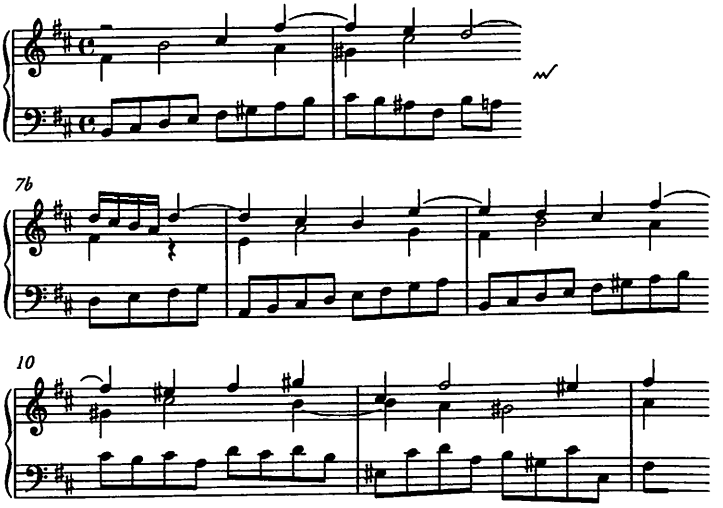
Beispiel 51: Muffat 1699, S. 76–77

Wie bereits erwähnt, sind aus der 4-3-Standard-Bezifferung der Quintstieg-Sequenz die dazu passenden, kanonisch geführten Oberstimmen nicht unmittelbar zu erkennen. Begegnet man einer solchen Progression in einem Generalbass, wäre deshalb eine Aussetzung wie in Bsp. 52-a am naheliegendsten. Diese verschleiert jedoch den nach oben führenden Bassgang. Ihr ist eine andere Lösung vorzuziehen (Bsp. 52-b), die sich gewisser (im Beispiel durch Pfeile angedeutete) Stimmführungslizenzen bedient, um das an sich dreistimmige Modell zur Vierstimmigkeit zu erweitern. Rhythmisch arpeggiert entspricht diese Aussetzung dem Beginn des Praeambulums C-Dur aus dem *Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach.*

Im Gegensatz zu vielen anderen Sequenzmodellen kann die Quintstieg-Sequenz im Verlauf eines Stücks nicht jederzeit angebracht werden. So ist zum Beispiel eine Molltonika als Ausgangspunkt der Progression denkbar ungeeignet, denn sie würde bereits mit dem dritten Akkord den Bereich der verwandten Tonarten verlassen. Johann Sebastian Bachs Präludium h-Moll aus dem ersten Teil des *Wohltemperirten Claviers* (Bsp. 53) nimmt sich in dieser Hinsicht fast wie ein Lehrbeispiel aus: Während der eröffnende Quintstieg ohne eine Änderung des Basses bereits im zweiten Takt cis-Moll erreichen würde, erscheint die gleiche Sequenz wenige Takte später nochmals, dieses Mal aber am ‚richtigen' Ort: ausgehend von der Paralleltonart wird über die Harmoniefolge *D-A-e-h-fis-Cis* die Moll-Dominante erreicht.



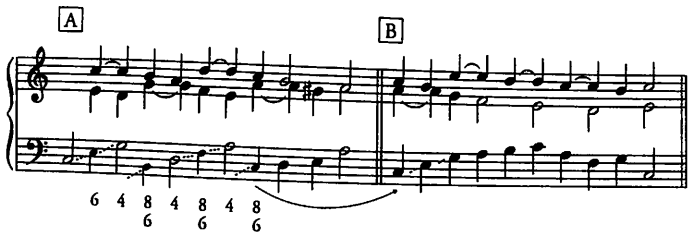
Beispiel 52: J. S. Bach, Beginn des Praeambulums *C-Dur BWV 924 und zwei mögliche Aussetzungen des dazugehörigen Generalbasses*



Beispiel 53: J. S. Bach, Präludium h-Moll (Das wohltemperirte Clavier I), *T. 1f., 7bff.*

Diese Gegebenheiten gilt es beim Einsatz des Modells zu berücksichtigen: In Mollstücken bieten sich als Ausgangspunkt vor allem die verwandten Durtonarten an. So kann man zum Beispiel in einem a-Moll-Stück, wenn man die Parallele C-Dur erreicht hat, mit einem ausdrucksvollen Quintstieg bequem bis zur Tonika zurückgelangen (Bsp. 54-A; die

Stichnoten im Bass deuten eine Zwischenstufe der im h-Moll-Präludium verwendeten Tonleiterfiguration an). In Durstücken ist die Modulationsrichtung selbstverständlich umgekehrt: Hier sind die verwandten Molltonarten Zielpunkt der Quintstieg-Sequenz, die am besten auf der Tonika oder der Subdominante beginnt. Sie kann aber auch diatonisch weitergeführt werden, ohne in andere Tonarten auszuweichen. Vor allem in Kombination mit einem erweiterten Gegenschrittbass[37] (B) ergibt sich eine überzeugende Kadenzeinleitung.

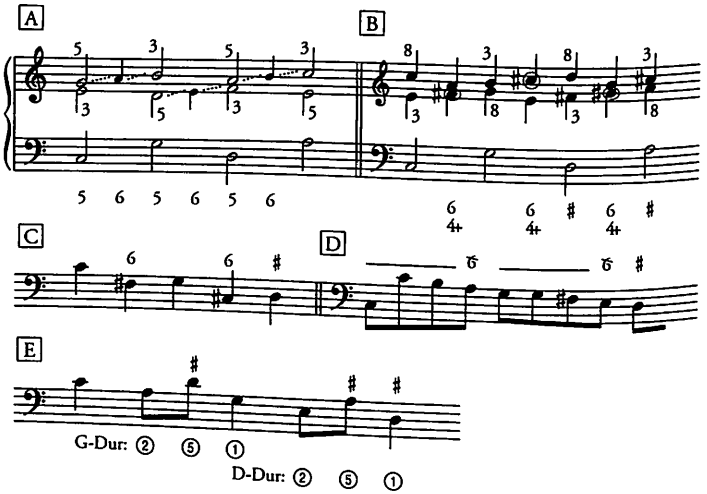


Beispiel 54

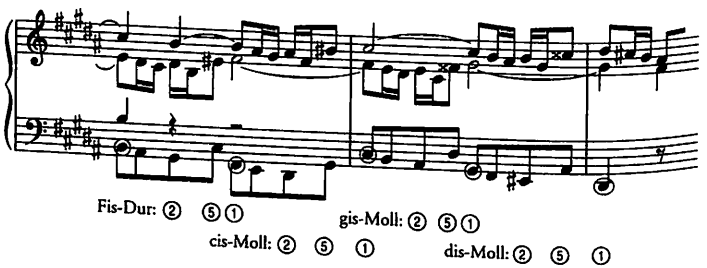
Die beiden folgenden Bezifferungsvarianten der Quintstiegtreppe entstehen, wenn die Terzsprünge der beiden Gabelgriffkanons (siehe Bsp. 50) mit Durchgängen versehen werden (Bsp. 55-A bzw. B). Auch hier verschleiert die verkürzende Generalbassbezifferung den komplementären Stimmenverlauf. Variante B verstärkt den harmonisch an sich schwachen Quintstieg durch eine Art Zwischendominante.

Während bei B lediglich ein Durchgang den Leitton zum nächsten Basston anklingen lässt, wird dieser in vielen erweiterten Quintstieg-Bässen Teil einer eigenständigen ‚Zwischenstufe', die dominantisch die jeweils nächste Station des Gangs erreicht. Sie kann als Leitton im Bass (C), als erhöhte Sext (D) oder in einem Quintfall (E) erscheinen.

Variante C verwendet Corelli öfters in seinen Triosonaten (z. B. op. 4/2, Corrente, T. 9ff.) und für Variante D wäre Johann Sebastian Bachs Orgeltrio über ‚Herr Jesu Christ, dich zu uns wend' (BWV 655, T. 15ff.) als Literaturbeispiel zu nennen. Die Variante E schließlich verwandelt die Quintstiegtreppe durch den Einbezug der jeweiligen Dominante zu einer Folge von ②-⑤-①-Kadenzen. In Bachs gis-Moll-Fuge (Bsp. 56) steht eine entsprechend erweiterte Quintstieg-Sequenz an der zu erwartenden Stelle: als Rückmodulation von der Paralleltonart H-Dur zur Tonika.



Beispiel 55

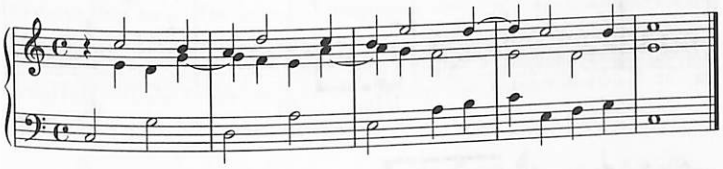


Beispiel 56: J. S. Bach, Fuge gis-Moll (Das wohltemperirte Clavier I), *T. 28ff.*

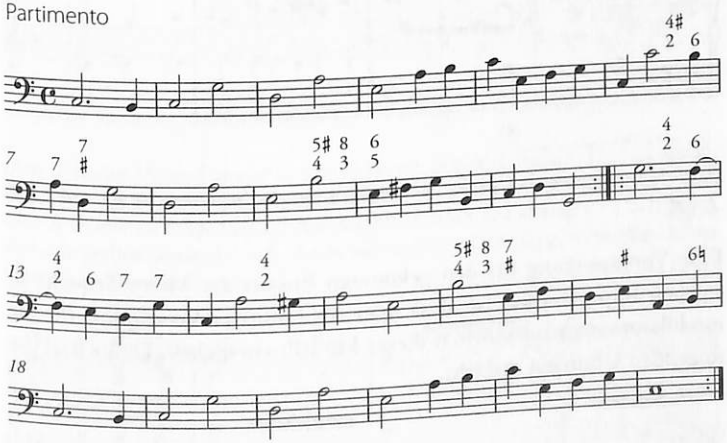
37 → Bsp. 12 auf S. 76.

Partimento zur Quintstieg-Sequenz

Regola



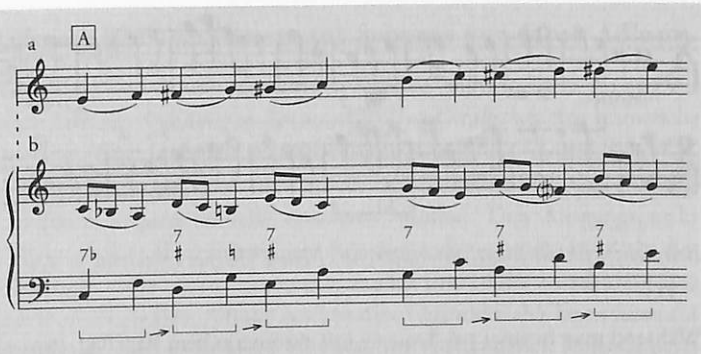
Partimento



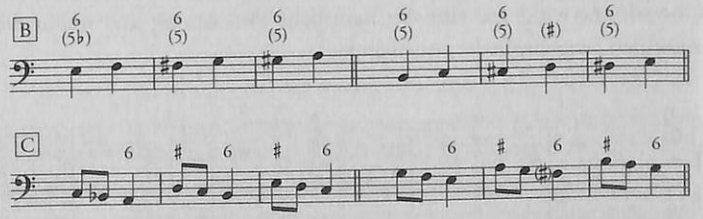
3.4 Monte-Sequenzen

Eine Monte-Sequenz besteht aus einer Folge mehrerer kadenzähnlicher Progressionen. Die aus (Zwischen-)Dominante und dazugehöriger Tonika zusammengesetzten Sequenzglieder werden jeweils um eine Stufe nach oben versetzt wiederholt.

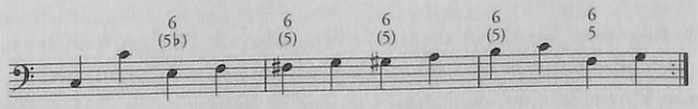
In der Monte-Variante mit Quartstieg-Bass (A) bilden eine steigende chromatische Linie (a) und eine weitere, kanonisch zum Bass verlaufende Quartstiegtreppe (b) typische Oberstimmen des dreistimmigen Satzes.



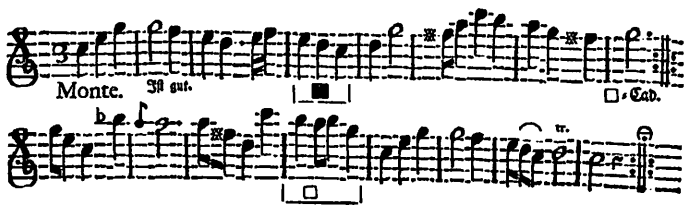
Chromatische Sonderformen der 5-6-Sequenz (B) und der Quartstieg-Sequenz (C) sind also mit A mehr oder weniger stimmtauschverwandt. Gleichbleibendes Kennzeichen aller Varianten der Monte-Sequenz ist eine aufsteigende chromatische Tonleiter, die bei B im Bass, ansonsten in einer der Oberstimmen erscheint.



Ostinato-Übung

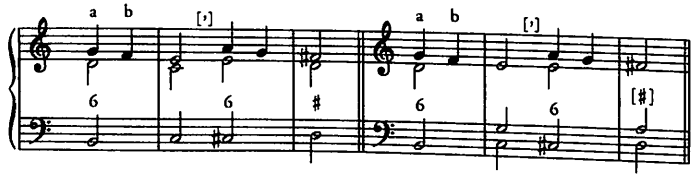


Die Monte-Sequenz ist in mehrerlei Hinsicht das exakte Spiegelbild der Fonte-Sequenz (→ S. 87). So werden zum Beispiel die gleichen Elemente, die dort zu einer fallenden Progression zusammengesetzt sind, hier aufsteigend sequenziert. Bei Dur-Stücken in Reprisenform erscheint der Monte oft nach dem Doppelstrich und bereitet mit zwischendominantischen Kadenzen auf der vierten und fünften Stufe die Rückkehr der Anfangstonart vor (Bsp. 57 zu Beginn der zweiten Zeile).



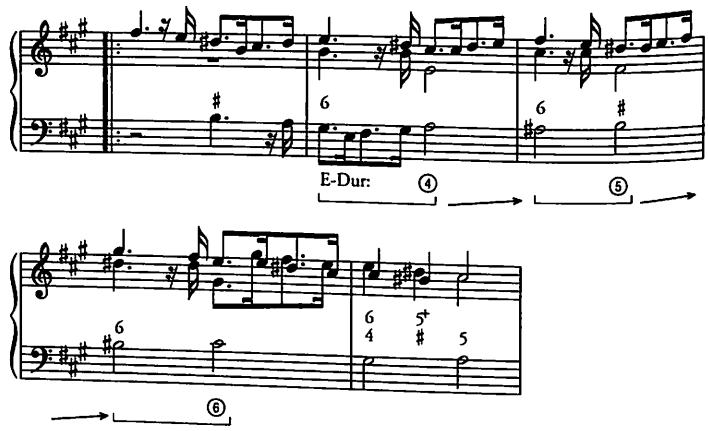
Beispiel 57: Joseph Riepel, Menuett mit ‚Monte' (Riepel 1752-1768, 2. Teil, S. 45)

Während man in einer 5-6-Sequenz mit chromatischem Bass (vgl. Bsp. 45) die chromatischen Halbtöne auch weglassen könnte, sind diese in der Monte-Sequenz zu eigenständigen Harmoniestationen ausgebaut. Die instabile Sext (Bsp. 58-a) und der oft darauf folgende Durchgang durch die verminderte Quint (b) betont die dominantische Wirkung des chromatisch erhöhten Leittons im Bass, der mittels einer einfachen Diskantklausel nach oben aufgelöst wird. Der anschließende Sprung in der Oberstimme wirkt wie eine Art natürliche Phrasierung und trennt die einzelnen Sequenzglieder voneinander.



Beispiel 58: Muffat 1699, S. 5

Im folgenden Ausschnitt aus einer Allemanda in E-Dur von Corelli entspricht die harmonische und formale Situation, in der die Monte-Sequenz zum Einsatz kommt, derjenigen von Bsp. 57. Hier wie dort erscheint sie nach dem Doppelstrich einer Reprisenform und erreicht zunächst die vierte, dann die fünfte Stufe der Ausgangstonart. In Corellis Allemanda wird die Sequenz aber noch eine Stufe höher zur Paralleltonart geführt. Die zu erwartende cis-Moll-Kadenz wird zwar vorbereitet, dann aber durch einen Trugschluss vermieden.



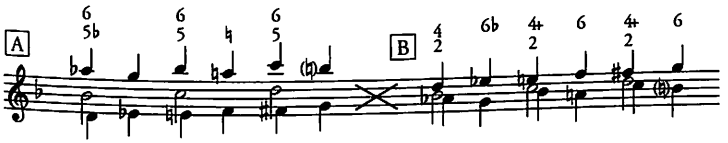
Beispiel 59: Arcangelo Corelli, Allemanda aus der Sonata a tre *op. 4/6, T. 9ff.*

Eine Voraussetzung für den gekonnten Einsatz der Monte-Sequenz in eigenen Improvisation ist, dass man ein intuitives Verständnis für die modulatorischen Eigenheiten dieses Modells entwickelt. Dafür sind die folgenden Übungen gedacht.

Übung

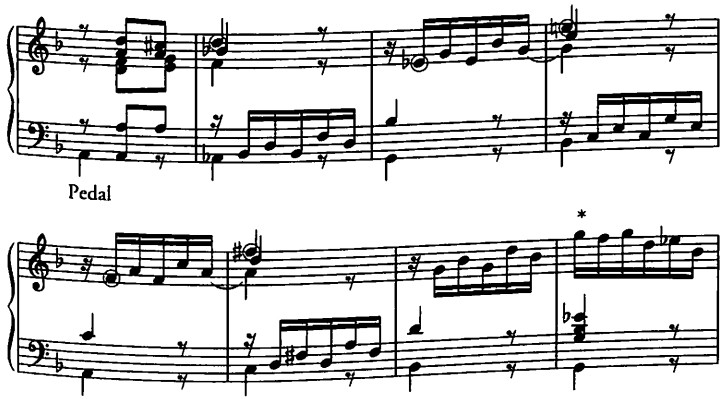
1. Spiele nach einer C-Dur-Eröffnung eine Monte-Sequenz mit chromatischem Bass *(e-f-fis-g-gis-a)*. Eine Fortsetzung mit *ais-h* würde den Rahmen der verwandten Tonarten verlassen. Erprobe die Möglichkeit, die kritische Stelle im Bass zu ‚überbrücken' und mit einem weiteren Sequenzglied über *h-c* im Bass zur Tonika zurückzukehren.
2. Erkunde in gleicher Weise die beiden anderen in der Übersicht auf S. 97 angegebenen Varianten B bzw C. Wo sind dort die kritischen Stellen? Und mit welcher Bassfortschreitung lassen sich auch diese überbrücken?

In vielen Monte-Sequenzen erklingt die verminderte Quint nicht – wie oben beschrieben – als Durchgang (vgl. Bsp. 58-b), sondern als unvorbereitete, direkt angesprungene Dissonanz (Bsp. 60-A). Die dabei als Oberstimme verwendete Terzstieg-Treppe kann aber auch durch Stimmtausch in den Bass versetzt werden. In diesem Falle übernimmt die Oberstimme die ursprünglich im Bass gelegene chromatische Linie (B). Beide Varianten sind – wie das Beispiel verdeutlicht – gängige Harmonisationen des B-A-C-H-Motivs.



Beispiel 60: Varianten der Monte-Sequenz mit chromatischen Terzstiegtreppen

Diese ‚Terzstieg-Monte-Sequenz' kommt in Johann Sebastian Bachs F-Dur-Toccata für Orgel (Bsp. 61) mehrmals an prominenter Stelle zum Einsatz und endet jeweils nach einer dramatischen Steigerung auf dem neapolitanischen Sextakkord (*). Die chromatische Gegenlinie ‚versteckt' sich, durch weit ausladende Arpeggi verbunden, in der Oberstimme (eingekreiste Noten).



Beispiel 61: J. S. Bach, Toccata *F-Dur für Orgel BWV 540, T. 197ff.*

Anhang: Ein Quellentext zur Sequenz von Jacob Adlung

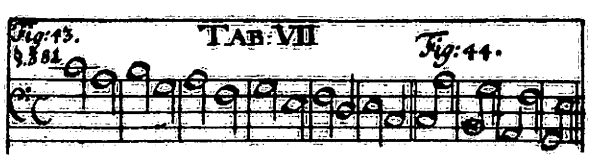
Zum Abschluss dieses ausgedehnten Kapitels soll mit einem Auszug aus Jakob Adlungs *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* eine historische Quelle zu Wort kommen, die verdeutlicht, wie in der traditionellen Generalbass-Methodik über einen rein akkordischen Zugang die verschiedenen Sequenzmodelle vermittelt wurden. Den Ausgangspunkt bilden auch hier die verschiedenen Bassgänge, deren unterschiedliche Bezifferungen – wie im Text verlangt – in allen drei Lagen vierstimmig ausgesetzt werden sollen. Adlung trifft in dieser Hinsicht also keine Auswahl und nimmt auch sonst keine Wertung der entstandenen Aussetzungen vor.

Über bezifferte und unbezifferte Gänge

Jacob Adlung (Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit 1758)[38]

§. 381.

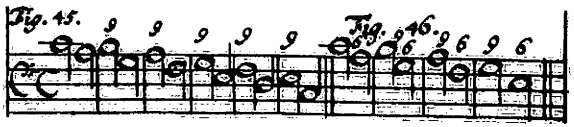
Es giebt aber [unter den für das Fantasieren nützlichen Fortschreitungen] zum andern auch Gänge; und zwar 1) solche, bey welchem uns frey steht in lauter [Grund-]Accorden zu bleiben, oder Zahlen mit unterzumengen; 2) solche, bey welchen die Zahlen nothwendig sind. Was die ersten betrifft, sind deren sonderlich dreyerley. a) Wenn die Baßnoten wechselsweise eine Tertie fallen, und eine Secunde steigen; so können lauter Accorde gebraucht werden. In der 43sten Figur der Kupfer [siehe unten] ist ein Anfang solches Ganges aus C*[-Dur], welcher sich, wie alle folgenden, so weit führen läßt, als es gefällig ist.[39]



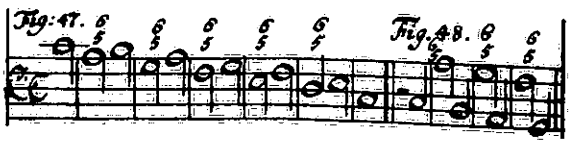
38 Adlung 1758, S. 741–749, aus dem Kapitel «Von dem Fantasiren». Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wurden nicht alle Auslassungen gekennzeichnet.

39 Adlung weist hier in einer Fußnote darauf hin, dass in der Aussetzung auf Gegenbewegung zu achten sei und die Oktavversetzung der Bass-Variante bei Fig. 44 keine Auswirkungen auf die Aussetzungsmöglichkeiten habe.

Wenn man dieses Ganges gewohnt ist durch alle Tonarten, und zwar so, daß bald die 8, bald die 5, bald 3 durch den ganzen Gang oben gelegen; so suche man [bald im Baß, bald in der Mittelstimme, bald in der obern, bald in mehrern zugleich] die Notenkleinerung [Diminution] anzubringen [...] Nachdem kan man diesen Gang auch mit andern Zahlen suchen auszuzieren. Es schicken sich hierzu gar viele. Nur einiger zu gedenken, so kann man die 9 von der 5 und 3 begleitet in den Noten der ungeraden Zahl (Thesis genannt) anbringen, als bey der 3ten, 5ten, 7ten, 9ten, 11ten u. s. f. hier bey der ersten Note jeden Tacts; die geraden Noten (Arsis) können den Accord behalten (s. Fig. 45), oder den Sexten Grif haben (s. Fig. 46).



Alle diese Umstände kann man alsdenn mischen, weil niemand genöthiget ist den Gang fortzuführen, wie er ihn angefangen, sondern in einem Tacte nimmt man diese, im andern eine andere Zahl [Bezifferung]. Es wird ferner einer der schönsten Gänge, wenn eben diese Noten bey dem Fall durch die Tertie mit $\frac{6}{5}$, aber bei dem Steigen durch die Secunde mit dem Accorde gespielt werden, wie Fig. 47 vorstellig macht, oder bey der vorgedachten Versetzung [s. Fig. 44] bekommt nach Fig. 48 die aufwärts springende diesen Satz der 6 mit 5 und 3, die abwärts springende den Accord. Durch das weglassen der einen ungebundenen Stimme wird der Gang 3stimmig.[40]



§. 382.

Doch ich muß eilen, und b) den zweyten Gang anbringen, welcher lauter Accorde verträgt. Hier springen die Baßnoten durch eine Quarte auf und eine Quinte abwärts. Man übe solchen Gang ebenfalls durch alle Tonarten, auch mit allerhand Notenkleinerungen, wie vorgesagt; s. Fig. 49. Alsdenn bemühe man sich die allhier dienliche Zahlen mit unterzumengen, unter welchen die 7 die gewöhnlichste, wie Fig. 50 zeiget.

Im 3stimmigen Spielen hat sie nur die 3 bey sich, und alsdenn ist der Gang sehr leicht. Wer aber 4stimmen setzen oder spielen will, muß den Satz 7 mit 5 und 3 abwechseln mit der 7 von der 8 und 3 begleitet[41] [...] Es kann aber auch der Zahlsatz mit dem Accorde wechselsweise genommen werden. Mehr beyzubringen läßt der Raum nicht zu.

§. 383.

c) der dritte Gang, welcher Accorde verträgt, ist Fig. 51 zu sehen. Hier springen die Bässe aufwärts durch Quarten, abwärts durch Tertien; folglich, da die vorigen Gänge abwärts führten, und den Dissonanzen eine ordentliche Lösung verstatteten, so führt dieser Gang aufwärts, und die 7 [...] fällt hier weg.[42] Durch die Verkehrung der Intervallen werden aus der Quart und Terz die Quint und Sext, wie Fig. 52 vorstellt.

Wenn dieser Gang abermals durch alle Tonarten geübt worden, so kann man auch den Baß so wohl als die andern Stimmen variiren.

40 → Bsp. D zur Terzfall-Sequenz auf S. 81.

41 → Bsp. 34 auf S. 86.

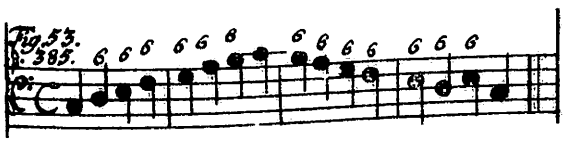
42 Und zwar, weil sie entweder nicht sauber aufgelöst oder nicht korrekt vorbereitet werden kann.

§. 384.

Aus solchen 4stimmigen Gängen werden 3 und 2stimmige, durch das Weglassen der übrigen. Man führt aber diese Gänge nicht eben allezeit durch die ganze Octav, sondern bald kurz, bald lang, und wenn die ersten Gänge uns abwärts geführt, kann der dritte uns wieder in die Höh führen; wiewohl die rechte Hand auch durch Sprünge [das heißt Lagenwechsel] dahin kommen kann, zu der Zeit sonderlich, wenn sie durch keine Dissonanz zu einer Auflösung gehalten ist. Diese Gänge führen auch leicht in andere Tonarten, und wer ausschweifen [das heißt, in eine andere Tonart ausweichen] will, besinne sich nur auf die Creuzgen und b, welche bey der neuen Tonart nöthig, und nehme solche nach und nach an [...]

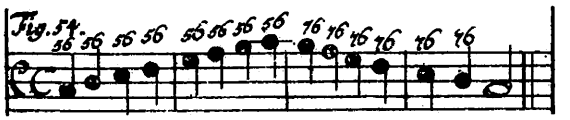
§. 385.

Es giebt aber nach §. 381 2) auch solche Gänge, welche ohne Ziefern, durch volle Accorde, nicht wohl brauchbar sind. Hierzu ist zu rechnen, wenn die Baßnoten in Secunden auf- oder absteigen; bey solchen Gängen können viel Sexten nach einander folgen, wie Fig. 53 zu sehen. [... Die Sext muss hier] in der Oberstimme seyn, um die verbotene Folge der Quinten zu vermeiden. Man macht aus solchen Gängen eben keinen Staat; doch sind sie nicht zu verwerfen; und ein Fantast kann deren sich bedienen mit Behutsamkeit, auch solche üben durch alle Tonarten, und mit ausgesuchten Notenkleinerungen.

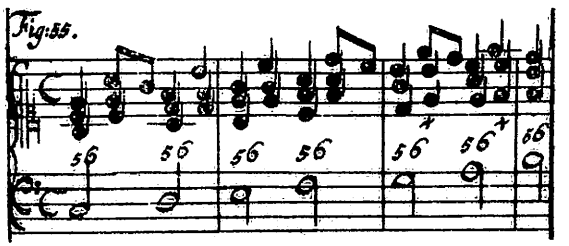


[...] Der vorgesetzte Gang wird 2stimmig, wenn man die Sexten alleine nimmt, ohne die Terzen. So kann man aber auch die Terzen alleine nehmen, ohne die Sexten; man kann aber auch beyder Arten sich zugleich bedienen wechselsweise.

Noch auf andere Art lassen diese Bassnoten Fig. 53 sich spielen, wenn im Auffsteigen jeder Note erstlich die 5 mit der 3 (ohne die 8) gegeben, hernach aber jedesmal die 6 nachgeschlagen wird. Im Absteigen hat die gebundene 7 eine 6 nach sich zur Auflösung; s. Fig. 54. Wie es dreystimmig zu spielen [...] und daß eben so wohl die Terz als die 5 oder 6 [bzw. die 7 oder 6] könne oben liegen, muß der Generalbaßschüler schon längst wissen. Hier sucht er seine Manieren und Figuren hervor, er syncopiert oder bricht,[43] und macht seyne Sachen so buntkraus, als er nur immer kann.



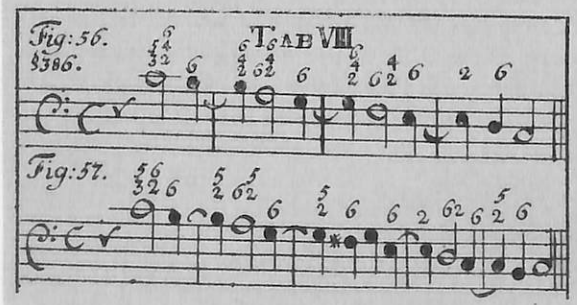
Wer aber diesen aufwärts führenden Gang der 5 mit der nachschlagenden 6 will 4stimmig setzen oder spielen, muß bey der 6 sich eines Sprungs bedienen, daß er in den folgenden Accord komme durch die Gegenbewegung. Weil ich nicht weis, ob die Generalbaßbücher dieses Umstandes gedenken, will ich Fig. 55 eine 4stimmige Vorstellung geben. Bey dem Grif der 6 wird an statt der Octav auch wohl können die 6 verdoppelt werden, wie ich es im dritten Tacte gethan.



43 → Vgl. den Quellenauszug *Von gebrochenen Accorden* auf S. 146.

§. 386.

Die stufenweise abwärts gehenden Baßnoten sind oft syncopiert [...]. Die Gänge solcher Art klingen durch Sexten nicht so gut, als wenn die 6 mit der 4 und 2 abwechselt mit der 6, s. Fig. 56, oder an statt der erstern die 5 mit der 2, wie Fig. 57. Doch ist der letztere Satz nicht so angenehm, wie der erstere, wird auch nicht so oft gefunden. Wer 3stimmig spielt, läst Fig. 56 die 6 weg bey der 4 und 2.



§. 387.

Bey solchen bisherigen Gängen ist der Scholar zu warnen, daß er kein Sclav davon werde, sondern sich nur dann und wann deren bediene, auch solche ordentlich zusammen hänge. Sie sind sonderlich sehr dienlich, wenn unter dem Spielen man etwas anzusehen, oder mit jemand zu reden hat, weil die Finger gar leicht derselben also gewohnt werden, daß man keiner Gedanken dabey benöthiget ist.

Sätze – Oktavregel, Orgelpunkt und Eröffnungsmodelle

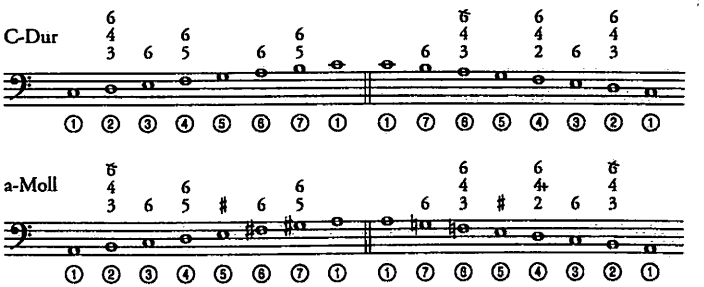
FBI

Das letzte, nun folgende Kapitel über Satzmodelle soll als ‚Sammelbecken' für einige derjenigen Generalbassmodelle dienen, die nicht oder nur entfernt zu den oben besprochenen ‚Schlüssen' (Kadenzen) oder ‚Gängen' (Sequenzen) zu rechnen sind. Kennzeichnend für diese Satzmodellkategorie ist, dass die darin vorkommenden ‚Sätze' zu mehr oder weniger feststehenden Satzkombinationen verwoben sind.[1] Ihnen allen gemein ist, dass sie an eine bestimmte tonale Situation gebunden sind und mit kadenzähnlichen Elementen, aber ohne die Schlusswirkung einer Kadenz die zugrundeliegende Tonart stabilisieren.

Der **Oktavregel** zum Beispiel gelingt dies, indem sie den verschiedenen Stufen einer Dur- bzw. Moll-Tonleiter – je nach Bewegungsrichtung – eine ganz bestimmte, für jede Tonart gültige Abfolge von Sätzen und kadenzierenden Wendungen zuordnet. Auch die über einem **Orgelpunkt** anzubringenden Sätze sind für ausgewählte Skalenstufen reserviert: Der entsprechende Liegeton ist bis auf wenige Ausnahmen entweder die Dominante oder die Tonika der zugrundeliegenden Tonart. Beide Modelle bzw. Modellkomplexe finden – ebenso wie die standardisierten, größtenteils aus Klauseln zusammengesetzten Sätze der **Eröffnungsmodelle** – an Stellen innerhalb des musikalischen Formablaufs Verwendung, wo eine Tonart zwar stabilisiert, eine förmliche Kadenz in dieser Tonart aber wegen ihrer zu starken Schlusswirkung vermieden oder zumindest hinausgezögert werden soll.

Die Oktavregel

Die Oktavregel ordnet den Stufen einer Dur- bzw. Mollskala bestimmte ‚Sätze' bzw. Akkorde zu und erfasst so in einer Art Faustformel die wesentlichen Grundzüge der Harmonik des 18. Jahrhunderts.



Vorformen der Oktavregel finden sich bereits in den Generalbass-Schulen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, verdeutlichen dort aber nur die Vielzahl der Harmonisierungsmöglichkeiten eines stufenweise auf- bzw. absteigenden Basses. Neben sequenzierenden Modellen – wie zum Beispiel der 5-6- oder der 7-6-Sequenz (→ S. 90 bzw. S. 76) – finden sich auch ‚unregelmäßige' Aussetzungen mit zahlreichen Bezifferungsvarianten für die einzelnen Skalenstufen. Erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts scheinen sich die typischen Oktavregelharmonien (wie z. B. der 6- oder $\frac{6}{4}$-Akkord auf der zweiten und der $\frac{6}{4}$-Akkord auf der nach unten führenden vierten Skalenstufe) als Standard durchzusetzen.[2]

1 Wie bereits weiter oben erwähnt wurde (→ *Die «Wissenschafft des General-Basses»*, S. 29), wird in den Traktaten des 18. Jahrhunderts die Generalbassbezifferung oder -signatur über einer Bassnote, aber auch der ‚Griff' oder Akkord, der dadurch angedeutet wird, oft als ‚Zahlsatz' oder ‚Satz' bezeichnet. (Wie heute gebräuchliche Fügungen – wie z. B. ‚Aussetzung', ‚Satztechnik' oder ‚Setzweise' – verdeutlichen, zielt dieser Wortgebrauch nicht auf die Bezeichnung für eine in sich abgeschlossene syntaktische Einheit ab, sondern vielmehr auf die handwerkliche Dimension des Komponierens im Sinne von ‚Zusammensetzen'.) So verstanden würde aber der Begriff ‚Satz' alle denkbaren harmonischen Fügungen inklusive Kadenzen und Sequenzen umfassen und wäre für unsere Zwecke zu weit gefasst. Er soll deshalb eingeengt werden auf diejenigen Satzmodelle, die nicht oder nur schwer einer der beiden anderen Kategorien zugeordnet werden können.

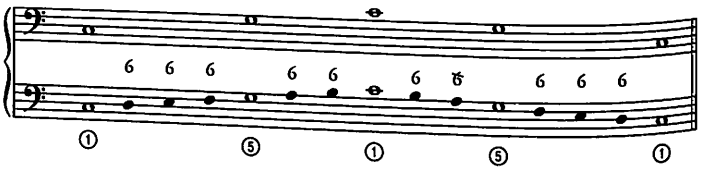
2 Vgl. Holtmeier 2009, S. 13. Bettina Seeliger verdeutlicht diese Entwicklung in ihrer Diplomarbeit anhand der Generalbasstraktate von Nivers 1689, Muffat 1699 und St. Lambert 1707 (Seeliger 1994, S. 19–23). Auch die fast zeitgleich zu St. Lambert erschienene Schrift Gasparinis bestätigt das Bild (Gasparini 1708, S. 83). Die Beispiele der beiden letztgenannten Autoren betreffen nicht die Harmonisation der gesamten Tonleiter, sondern lediglich von Teilabschnitten. Diese lassen sich aber ohne viel Mühe zu einer kompletten und mustergültigen Oktavregel zusammensetzen.

Ihren Namen *(règle de l'octave)*, unter dem sie auch in der heutigen Musiktheorie bekannt ist, erhielt die Oktavregel vom Theorbisten François Campion, der sie erstmals 1716 vollständig formulierte und ihre Verwendung bei der Aussetzung unbezifferter Bässe und im Kompositionsunterricht demonstrierte.[3] Campions ‚Erfindung', für die er sich zeitlebens rühmte, bestand letzten Endes aber lediglich darin, typische Harmonisationsmodelle für Tonleitern, die sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts zu einem Standard dur-moll-tonaler Harmonik verfestigten, aus verschiedenen Generalbass- und Kompositionstraktaten zusammengetragen zu haben.[4] In einer einfachen, leicht zu merkenden Formel zusammengefasst, fand sie unter Bezeichnungen wie zum Beispiel *ambitus modi, modulazione dell'ottava, harmonical scale* oder ‚Sitze der Accorden' im 18. Jahrhundert in ganz Europa Verbreitung und wurde in vielen Generalbass-Schulen mehr oder weniger ausführlich behandelt.

Neben ihrer Bedeutung als (nur selten einwandfrei funktionierende) Methode für die Ausführung unbezifferter Bässe wird sie auch als Fantasieranleitung – vor allem für «Clavierspieler von wenigen Fähigkeiten» – in vielen Quellen erwähnt.[5] Beide ‚Anwendungsgebiete' können jedoch die Begeisterung der damaligen Musiker und Musiktheoretiker für die Oktavregel kaum erklären. Ihre eigentliche Bedeutung liegt wohl vielmehr darin, dass sie den «natürlichen Sitz» der Akkorde in einer einfachen und übersichtlichen Regel zusammenfasst und dadurch eine an der herrschenden Praxis orientierte und «an der Skala ausgerichtete Theorie harmonischer Funktionalität» formuliert.[6] Mit anderen Worten: Die Oktavregel vermittelt grundlegendes Wissen um die Zusammenhänge von Tonart und Harmonik. Und dies in einer damals allgemein verständlichen ‚Sprache': der Generalbass-Notation.

1. Die ‚einfache' und die ‚vollständige' Oktavregel

Kennzeichnend für die meisten Varianten der Oktavregel ist, dass einzig über der ersten und fünfte Stufe der Tonleiter Grundakkorde erklingen. Diese bilden – in Form einer gewissermaßen im Hintergrund ablaufenden ①-⑤-①-Kadenz – die (vorübergehenden oder endgültigen) Ziel- und Ruhepunkte der Tonleiterbewegung, zwischen denen (in einer Art Fauxbourdonsatz) vergleichsweise instabile Sextakkorde vermitteln.



Beispiel 1: Die ‚einfache Oktavregel' als Erweiterung einer Bassklausel-Kadenz[7]

Für die ‚vollständige Oktavregel', bei der ebenfalls «so wohl in Dur als in Moll nur die Chorda finalis und Dominans ohne Sexten stehen, die andern aber alle mit einander die Sextam über sich dulden»,[8] werden die Sextakkord-Stufen weiter ausdifferenziert, so dass «in Ansehung dessen, was noch dazu gegriffen werden soll, eine von der andern unterschieden» ist. Vor allem durch die Hinzufügung bestimmter Dissonanzen erfahren die Sextakkorde eine Schärfung, welche die Bewegungsrichtung ver-

3 Hierzu und zu den folgenden Ausführungen über die Geschichte der Oktavregel vgl. Th. Christensen 1992. Der Traktat Campions erschien unter dem Titel *Traité d'Accompagnement et de Composition selon la règle des octaves de musique* (Paris 1716).

4 Vgl. Th. Christensen 1992, S. 100: «We can see [...] that the règle de l'octave was by no means an original discovery by [...] Campion, rather, it was a codification of harmonic progressions and pedagogic guides found scattered among thorough-bass and composition treatises. These progressions were themselves distilled from a nascent tonal practice that was solidifying at the turn of the century.»

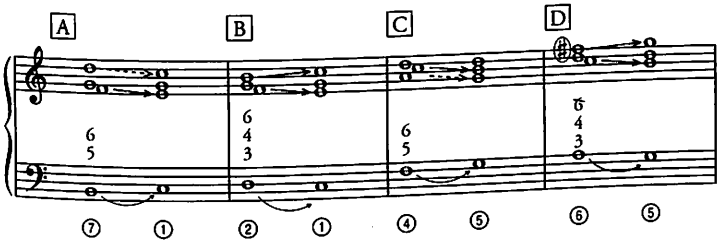
5 So zum Beispiel in C. P. E. Bachs *Versuch* im Kapitel «Von der freyen Fantasie» (C. P. E. Bach 1753-1762, 2. Teil, S. 325–341), woher auch das oben stehende Zitat stammt. Auch Heinichen sieht in seiner auf Oktavregelharmonien aufbauenden ‚Präludierschule' (Heinichen 1728, S. 901–913) eine «überaus vortheilhafftige Methode [...], einen Anfänger nicht allein zum praeludiren, sondern auch zum componiren selbst glücklich anzuführen.» (Für weitere Quellen v. a. aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vgl. Th. Christensen 1992, S. 109, Anm. 63.)

6 Holtmeier 2010b, S. 357. Im Gegensatz zu Rameau, der die Logik von Klangverbindungen mithilfe der *cadences* erklärt, die an der *basse fondamentale* abgelesen werden können, besteht die «harmonische Funktionalität» der Oktavregel vor allem darin, zwischen Ruheklängen und Strebeklängen zu unterscheiden. Sie ist somit die konsequente Weiterentwicklung des uralten kontrapunktischen Prinzips, wonach zwischen den Ruhepolen perfekter Klänge eine mehr oder weniger lange Folge von imperfekten Konsonanzen vermittelt.

7 Vgl. hierzu auch Sanguinetti 2012, S. 114.

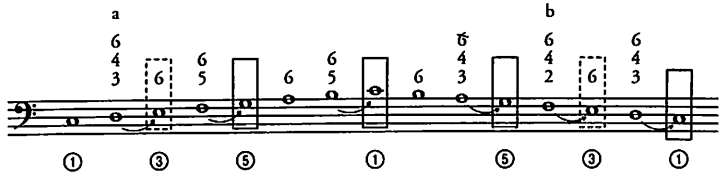
8 Dieses und das folgende Zitat bei Kellner 1737, S. 41.

deutlicht und die Auflösung in den darauffolgenden Zielakkord gewissermaßen ‚erzwingt'. Daneben (Bsp. 2-D) wird in den Dur-Tonarten die ‚Strebewirkung' der abwärts führenden ⑥ durch eine leittönige Erhöhung der Sext zusätzlich verstärkt:



Beispiel 2

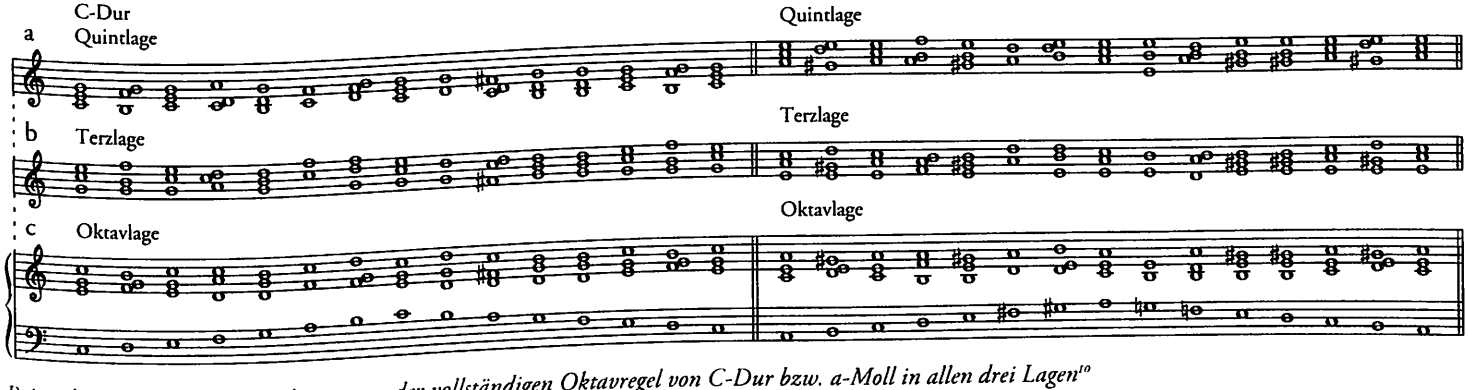
Neben der ersten und fünften Skalenstufe bildet auch der Sextakkord über ③ wegen der ihn umgebenden, mit dissonanten Schärfungen versehenen Akkorde (siehe Bsp. 3-a und b) ein – wenn auch relativ instabiles – Zwischenziel. In der vollständigen Oktavregel werden somit sämtliche Töne des Tonika-Dreiklangs sowohl beim Auf- wie beim Absteigen über einen dissonanten ‚Strebeakkord' erreicht:[9]



Beispiel 3: Die ‚vollständige Oktavregel'

Übungen

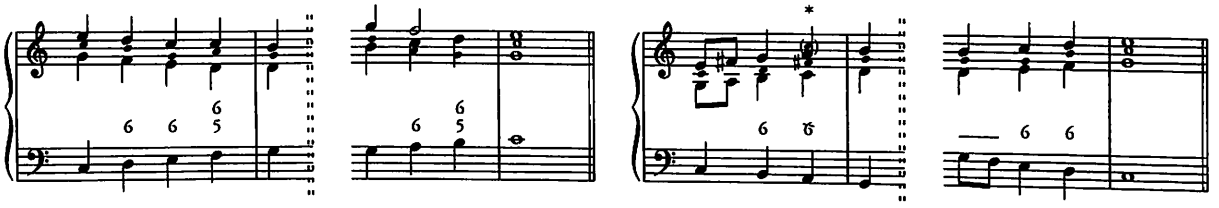
1. Präge dir die exakte Bezifferung der vollständigen Oktavregel für jede Skalenstufe in Dur und Moll ein. Achte dabei darauf, dass die Bezifferung beim Auf- bzw. Absteigen unterschiedlich sein kann.
2. Lerne die Aussetzungen der Oktavregel aus Bsp. 4 in allen drei Lagen auswendig und transponiere sie in alle 24 Dur- und Molltonarten. Belebe die Melodie dieser Aussetzungen, indem du zwischen den Lagen, also zwischen den Zeilen a, b und c wechselst. Achte dabei auf eine korrekte Auflösung der dissonanten Strebeakkorde (siehe oben).
3. Spiele die folgenden Skalenstufen in verschiedenen Dur- und Molltonarten und ergänze die so entstehenden Basslinien mithilfe der dazugehörigen Oktavregelharmonien zu einem vierstimmigen Generalbass-Satz: ① ⑦ ① / ③ ② ① / ⑤ ④ ③ / ① ⑦ ⑥ ⑤ / ① ③ ④ ⑤ ①.



Beispiel 4: Eine vierstimmige Aussetzung der vollständigen Oktavregel von C-Dur bzw. a-Moll in allen drei Lagen[10]

9 Diese Darstellung orientiert sich an Robert Gjerdingens «An Illustrated Guide to the ‚Rule of the Octave'» (online auf: Gjerdingen *Monuments* → About Partimenti → The ‚Rule of the Octave').

10 In Anlehnung an Fenaroli 1863, S. 13–18. Dort ist die hier wiedergegebene Aussetzung mit Ziffern angegeben; die genaue Stimmführung für die sechste Stufe im Aufsteigen und die siebte Stufe im Absteigen, die durchgehend mit 3 und 6 beziffert sind, ist daraus nicht zu entnehmen.



Beispiel 5: Drei- und vierstimmige Aussetzungen der Oktavregel mit Gegenlinien zum Bass.

Ein Kenner barocker Musik wird vielleicht einwenden, dass die oben wiedergegebene Aussetzung der Oktavregel mit der Kompositionspraxis der Zeit nur wenig zu tun habe. In der Tat stellt diese Übung in ihrer konsequent vierstimmigen Ausführung in allen drei Lagen eine Abstraktion dar, die mit der kompositorischen Praxis der Zeit nur mittelbar in Verbindung steht. So hat zum Beispiel der Gebrauch des $\frac{6}{4}_{3}$-Akkords auf der zweiten und sechsten Stufe weniger mit seiner statistischen Häufigkeit zu tun, als vielmehr mit der Tatsache, dass er wesentlich besser als der einfache Sextakkord in allen drei Lagen zu handhaben ist. Und in den meisten Fällen durchläuft der Bass auch nicht die gesamte Oktav, sondern nur Teilabschnitte der Tonleiter. Im Folgenden sollen deshalb Varianten und Aussetzungen der Oktavregel vorgestellt werden, die sich mit den soeben angesprochenen und weiteren ‚Mängeln' auseinandersetzen und mithilfe von kontrapunktischen Gegenlinien, Vorhaltsdissonanzen, alternativen Bezifferungen und springenden Basslinien zwischen der vollständigen Oktavregel in ihrer abstrakten Form und der kompositorischen Realität vermitteln.

2. Gegenlinien

Um eine Vermischung der Lagen zu vermeiden, verharrt die Oberstimme in Bsp. 4 mehr oder weniger auf der gleichen Stelle. Es entsteht dadurch ein rein akkordisch gedachter Satz, der sich nicht im Geringsten um eine schöne Linienführung bemüht. In vielen Kompositionen hingegen verlaufen die Oberstimmen oft in umgekehrter Bewegungsrichtung zum Bass und bilden dadurch kontrapunktisch interessante Gegenlinien. Einige davon stellt Bsp. 5 im dreistimmigen (ohne Stichnoten) und vierstimmigen Satz (mit Stichnoten) vor. Es verdeutlicht auch die ‚Soll-Bruchstellen', an denen die Oktavregel in kleinere Abschnitte unterteilt werden kann.

Übungen

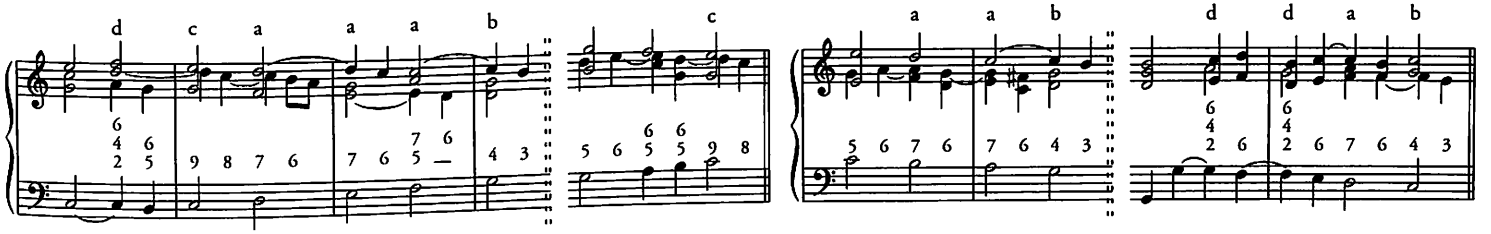
1. Spiele die vierstimmigen Aussetzungen von Bsp. 5 und transponiere sie in verschiedene Tonarten.
2. Lässt man die Stichnoten weg, entsteht ein dreistimmiger Satz. Spiele diesen auch mit getauschten Oberstimmen und transponiere ihn in unterschiedliche Dur-Tonarten. Die Sätze können mit einigen kleineren Anpassungen (wie z. B. der eingeklammerten Stichnote bei *) auch in Moll gespielt werden.

3. Vorhalte

Weder in der einfachen noch in der vollständigen Form der Oktavregel kommen Vorhaltsdissonanzen vor, obwohl entsprechende Wendungen zu den wesentlichsten Elementen des hochbarocken Satzes zählen. Johann David Heinichen stellt sich diesem Problem und erweitert die Oktavregel, auf der sein ‚Präludierlehrgang' basiert, mit zahlreichen Vorhalten.[11] Er erklärt sein Exempel folgendermaßen:

> 1) Daß wo sonst einige Noten die 6. oder 6. über sich gehabt, da hat man diese durch eine vorhergehende 7. nur auffgehalten, sie folgen aber dennoch mit der resolution [Auflösung] der 7. nach [vgl. Bsp. 6-a].
> 2) Wo einige Noten nur den ordinairen Accord gehabt, da hat man diesen durch eine vorhergehnde 4. oder 9. [b bzw. c] nur auffgehalten, er folget aber dennoch mit der resolution nach.

11 Siehe Fußnote 5.



Beispiel 6: Oktavregel mit Vorhaltsdissonanzen

3) Bey einigen per gradum [stufenweise] unter sich, in den Sexten-Accord gehenden Bass-Noten, hat man die erstere Note vorhero mit $\frac{6}{4}$ syncopiret, der Sexten-Accord aber folget dennoch nach [d].[12]

Bsp. 6 nutzt diese und einige andere Möglichkeiten für eine Oktavregel-Variante mit möglichst vielen Vorhaltsdissonanzen. Dabei entstehen einige Progressionen, die als Bassgänge bereits im Kapitel zu den Sequenzmodellen behandelt wurden.[13] Im Gegensatz zu Bsp. 4 klingen hier nicht alle drei Lagen gleich gut und es erfordert schon einige Generalbass-Erfahrung, um die beste Lage auf Anhieb zu erkennen.[14]

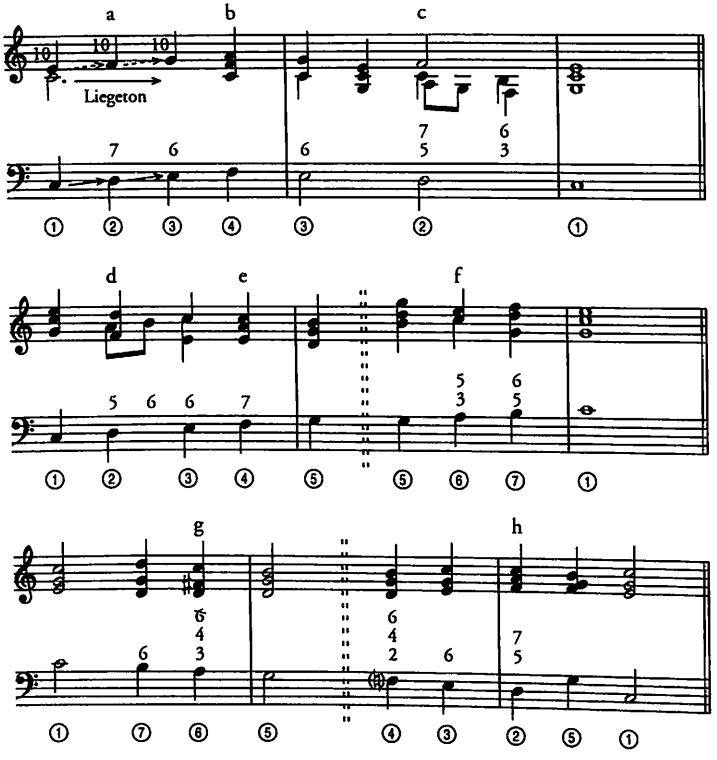
Übungen

1. Variiere die vollständige Oktavregel mithilfe der von Heinichen geschilderten Vorhalte.
2. Beziffere und spielen folgende Bässe in verschiedenen Tonarten mit Oktavregelharmonien und vergleiche das Ergebnis mit den entsprechenden Sätzen aus dem Kadenzenkapitel:
   - ①-⑤-① mit oder ohne Quartvorhalt auf ⑤ → *Semplice* (S. 43f.) bzw. *Composta* mit der «Quarta dissonans» (Bsp. b, S. 44).
   - ①-④-⑤-① → *Composta* mit dem «halben Sextil» (Bsp. a, S. 44).
   - ①-⑦-⑥-⑤ und ④-③-②-① mit oder ohne Septvorhalt auf der vorletzten Note → *Tenorklausel-Kadenz* (S. 52f.).
   - ①-⑦-① mit oder ohne $\frac{4}{2}$-Vorhalt auf der ersten Note → *Diskantklausel-Kadenz* (S. 53f.).
   - ①-②-③-④-⑤-① – in Oktavlage gespielt ergibt sich eine ‚Quartenformel' in der Oberstimme → *Doppia* (S. 47f.).

4. Alternative Strebeakkorde

In seiner beliebten und weit verbreiteten Generalbass-Schule handelt David Kellner (um 1670–1748) in einem ausführlichen Kapitel «Von der Thone natürlichen Ambitu und Accompagnement».[15] Darin weist er immer wieder auf Alternativen zu den Standardharmonien hin, die vor allem die zweite, vierte und sechste Skalenstufe betreffen. Bsp. 7 fasst einige dieser Alternativen zu Oktavregel-Varianten zusammen, die mit Hilfe von Kellners originalen Anmerkungen erläutert werden sollen.[16]

12 Heinichen 1728, S. 908. Die Hinweise auf Bsp. 6 sind (wie auch dieses selbst) nicht original.
13 Vgl. zum Beispiel die dortigen Ausführungen zur 7-6-Sequenz und zur Bassvorhalts-Sequenz (→S. 76ff. bzw. S. 79f.).
14 Dasselbe gilt auch für die mit zahlreichen Vorhalten versehenen ‚Oktavregeln' in C. P. E. Bachs *Versuch* (C. P. E. Bach 1753-1762, 2. Teil, S. 328–329.).
15 Kellners *Treulicher Unterricht im General-Baß* erschien zwischen 1732 und 1796 in acht Auflagen, daneben auch in einer holländischen, schwedischen und russischen Übersetzung (vgl. Jewanski 2003).
16 Die folgenden nicht weiter nachgewiesenen Zitate stammen alle aus dem betreffenden Kapitel (Kellner 1737, S. 29–41; die Verweise auf Bsp. 7 und 9 sind – wie diese selbst – nicht original).



Beispiel 7: Bezifferungs-Alternativen für die Oktavregel nach Kellner

Neben der standardmäßigen $\frac{6}{4}$-Bezifferung der vollständigen Oktavregel nennt Kellner mehrere Alternativen für die **zweite Stufe**:

> Wo aber ein 7 darüber stehet, und darauf ein Sprung geschicht, so gehöret Tertia und Quinta dazu [Bsp. 7-h]. Doch wenn 7 6 drüber steht, so kan man auch wohl die Quinta dabey anschlagen, sie muß aber weggenommen werden, so bald die 6 sich einstellt [Bsp. 7-c. …] Sonst verträgt des Thones Secunda auch die Signatur 5 6 [d].

Daneben findet auch die «Septima in transitu» (‚Durchgangsseptim') Erwähnung (a). Diese ist, wie ihr Name schon sagt, keine Vorhaltsdissonanz, sondern entsteht zwischen einer Durchgangsnote im Bass und einem Liegeton darüber.[17] Kellners Bemerkung, dass «man dazu nur die blosse Tertz anschlagen» könne, weist nicht nur auf die zweite Oberstimme hin, die parallel zum Bass in Dezimen verläuft; sie kann auch als Hinweis darauf verstanden werden, dass dieser Satz am einfachsten nur dreistimmig zu realisieren ist. Zur **aufsteigenden vierten Stufe** bemerkt Kellner:

> «[Sie] hat Tertiam majorem, Quintam und Sextam majorem. Es nehmen aber die Componisten auch offt an statt der Sextae die Septimam, als welche gemeiniglich hier schon pfleget praeparirt zu seyn [e]. Steiget aber diese Quarta des Thones nicht hinauf in Quintam, so gehöret Tertia, Quinta und Octava dazu [b].»

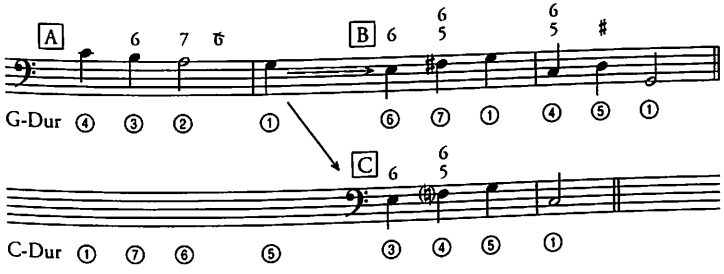
Für die **aufsteigende sechste Stufe** nehmen «einige […] lieber Tertiam, Quintam und Octavam», also den Grundakkord (f). Für dieselbe Stufe im Absteigen (g) möchte Kellner jedoch keine Alternative zur gewöhnlichen Oktavregelharmonie gelten lassen. Dennoch oder gerade deswegen soll diese besondere Harmonie und ihre modulatorischen Eigenschaften im folgenden Exkurs näher beleuchtet werden.

Exkurs zur absteigenden sechsten Stufe

In seiner «Erklärung über das Absteigen der Dur-Thöne» schreibt David Kellner: «Der Herr Capellmeister Heinichen ist zwar in seinem neuen Tractat pag. 765[18] nicht damit einig, daß man ð über die Sextam toni in dur setze, weil sie ein neues ♯ angebe, und schon eine halbe Cadentz und Ausschweiffung in einen andern Thon sey: Allein, dem sey, wie ihm wolle, so klinget doch natürlich nichts anders». In der Tat ist die betreffende Harmonie der einzige Strebeakkord der Oktavregel mit einem leiterfremden Ton, nämlich dem Leitton einer auf der Dominante endenden Tenorklausel-Kadenz (Bsp. 8-A). Im dadurch verursachten modulatorischen Schwebezustand entscheidet erst die Fortsetzung über die endgültige Ausweichung zur Dominante (B) oder das Verbleiben in der Grundtonart (C).

17 Wohl das bekannteste Beispiel für diese häufig verwendete Harmonisierung der zweiten Stufe findet sich zu Beginn von J. S. Bachs Cis-Dur-Präludium aus dem ersten Teil des *wohltemperirten Claviers*.

18 Gemeint ist Seite 765 in Johann David Heinichens *Der General-Bass in der Composition* (Heinichen 1728).



Beispiel 8

Für den Improvisator stellt diese Eigenart der sechsten Stufe immer wieder ein Problem dar: Oft will er in die Dominanttonart modulieren, kehrt aber – intuitiv der ‚Gravitation' der Tonika folgend – zur Ausgangstonart zurück. Und ein anderes Mal ‚zieht' ihn die doppeldominantische Harmonie fast unwillkürlich hin zur Dominante, obwohl er eigentlich in der Ausgangstonart bleiben will. Beide Situationen bringt die absteigende Oktavregel deutlich zum Ausdruck: den Hang zur Dominante mit der ♭ über der sechsten Stufe, die Labilität dieser ‚Modulation, mit dem unmittelbar darauffolgenden Tritonusakkord über der vierten Stufe, der die ursprünglichen Verhältnisse sofort wiederherstellt und mit dem stärkstmöglichen Strebeakkord die eigentliche Tonika bekräftigt. In beiden Fällen ist es hilfreich, wenn man lernt, bewusst zwischen den Oktavregeln der beiden Tonarten hin- und herzuschalten. (Für weitere Hinweise zum Thema ‚Oktavregel und Modulation' → S. 311f.)

Übung

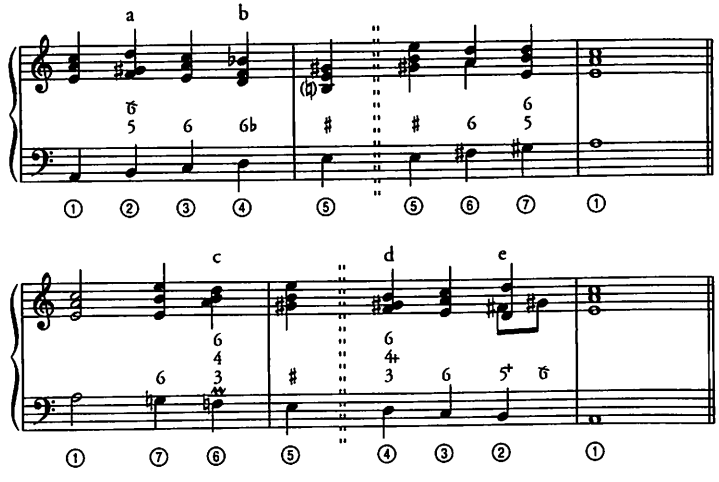
Präludiere mithilfe einfacher Arpeggi über die Oktavregelharmonien von G-Dur und G-Dur und nutze den beiden Oktavregeln gemeinsamen Abschnitt (Bsp. 8-A), um in die jeweils andere Tonart zu modulieren.

Für die Moll-Oktavregel nennt Kellner die Möglichkeit eines 5-♭-Durchgangs über der **zweiten** (Bsp. 9-e) und einer neapolitanischen Sext über der aufsteigenden **vierten Skalenstufe** (b). Daneben bemerkt er zur absteigenden **sechsten Stufe**:

> Die Sexta hat Tertiam majorem, Quartam (welche allhier natürlich superflua [übermäßig] ist) und Sextam majorem. Auf dieser Baß-Note, wo sie nicht zu kurtz ist, schlägt man gerne ein Trillo [c].

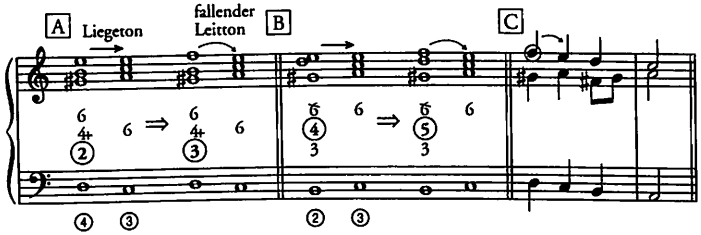
Eine weitere, von Kellner nicht erwähnte Variante wäre es, die Sext zu erhöhen. (In diesem Fall wäre in Bsp. 9 bei c statt einem d^2 ein dis^2 zu spielen.) **In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird diese übermäßige Sext über der absteigenden sechsten Stufe** – sowohl in der Musik wie auch in den Oktavregeln dieser Zeit – **zum Normalfall.**

Wie bereits erwähnt, ist in der vollständigen Oktavregel die dritte Skalenstufe sowohl in Dur als auch in Moll von Akkorden umgeben, die in modernen Harmonielehren als Umkehrungen des Dominantseptakkordes verstanden werden.[19] In Molltonarten können entsprechende Umkehrungen des verminderten Septakkords über der siebten Stufe deren Platz einnehmen (Bsp. 9-a und d). In beiden Fällen tritt an die Stelle eines Liegetons ein zusätzlicher Leitton nach unten (Bsp. 10-A und B), der – mit Kellners Worten – «sehr beweglich» für neue Gegenlinien benutzt werden kann (C).



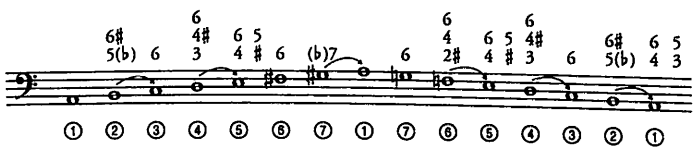
Beispiel 9: Bezifferungsalternativen für die Oktavregel in Moll

19 Vgl. Bsp. 3-a und b auf S. 105. Zum Verhältnis von Oktavregel und der Rameau'schen Umkehrungslehre vgl. Holtmeier 2009.



Beispiel 10

Hans Peter Weber hat in seinem *Generalbass-Compendium* die Verwendung des verminderten Septakkords und seiner Umkehrungen in einer erweiterten Moll-Oktavregel zusammengefasst.[20] Sie verwendet entsprechende Strebeakkorde für die zweite, vierte und siebte Skalenstufe im Aufsteigen und für die sechste, vierte und zweite im Absteigen. Ausschnitte dieser Oktavregel können als ‚Moll-Anleihe' auch in Durstücken erscheinen.



Beispiel 11: Die ‚erweiterte' Oktavregel für Molltonarten

Übungen

1. Spiele die vollständige Oktavregel einer Dur- oder Molltonart, die du bereits gut beherrschst, und ersetze einige der Strebeakkorde durch die Alternativen von Bsp. 7 bzw. 9.
2. Spiele die erweiterte Oktavregel von Bsp. 11 und suche dabei für die Oberstimme elegante und abwechslungsreiche Gegenlinien. Nutze vor allem die Möglichkeit, beim Übergang zu den Strebeakkorden in diese hineinzuspringen. Achte auf deren Vollständigkeit, also auf das Vorhandensein aller Töne des Vierklangs (keine Basstonverdopplung!). Löse die Leittöne dieser Akkorde schrittweise auf.

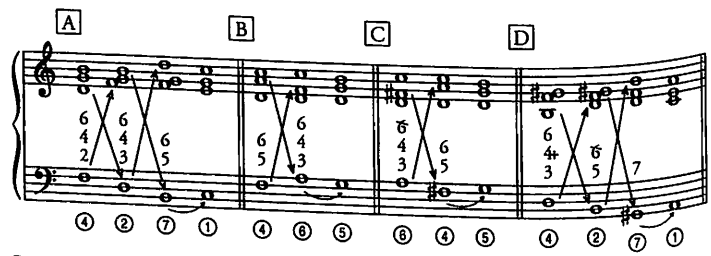
5. Springende Bässe

Gegen Ende der Besprechung der Oktavregeln stellt David Kellner fest:

> In beyderley Schematibus gehen die Noten alle per Gradus [schrittweise] auf und ab, und entstehet daher die Frage, ob man denn nicht auch mit Beybehaltung der überstehenden Signaturen springen könne, wohin man wolle? Darauf ist die Antwort, wie sowohl in Dur als Moll in acht zu nehmen, daß man nach des Thons Secunda, auffsteigenden Quarta wann sie $\frac{6}{5}$ über sich leidet, fallende Quarta, niedersteigende Sexta und auffsteigende Septima nicht springen, sondern gradatim fortschreiten müsse.[21]

Anders ausgedrückt: Die Strebeakkorde der Oktavregel dürfen nicht springend verlassen werden, sondern müssen, wie dies die Pfeile in Bsp. 3 (→ S. 105) andeuten, in den ihnen zugeordneten Zielklang aufgelöst werden.

> Und im Fall ja besagte Chordae springen, so bestehet der Sprung doch nur in Umwechselung der Stimmen, welche nichts bey der Sache thut, ausser daß die darauf folgende Baß-Note auch dann und wann mit einer andern Note aus der Ober-Stimme vertauscht wird [Bsp. 12]. Aus den andern Chordis kan man springen oder gradatim gehen, wohin man will, und zwar ebenfalls ohne Veränderung der Signaturen.



Beispiel 12

20 Vgl. Weber 2004, S. 17.

21 Kellner 1737, S. 38; das folgende Zitat ebd., S. 39. Zur ‚Emanzipation' der erhöhten vierten Stufe (siehe Bsp. 12-C) vgl. Holtmeier 2008.

Übungen

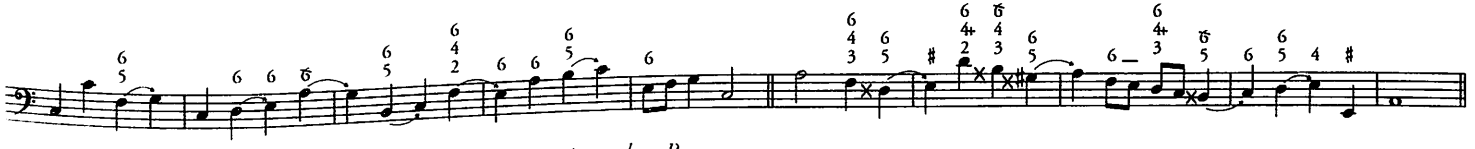
1. Erprobe mithilfe von Bsp. 12 die «Umwechslung der Stimmen» für die Strebeakkorde in verschiedenen Dur- und Molltonarten (C nur in Dur, D nur in Moll). Figuriere dabei die zahlreichen Terzsprünge mit Durchgangsnoten.
2. Spiele die beiden Partimenti von Bsp. 13 in verschiedenen Tonarten. Beachte dabei, wie die Strebeakkorde an den mit Pfeilen gekennzeichneten Stellen «nicht springen, sondern gradatim fortschreiten» und an den mit X markierten Stellen die Bass-Note «mit einer andern Note aus der Ober-Stimme vertauscht wird». Schreibe oder improvisiere ähnliche Bässe unter Beachtung der von Kellner gegebenen Regeln.

*****

Mit den soeben besprochenen Erweiterungen und Abwandlungen vor Augen, wird deutlich, wie vielseitig und umfassend die Oktavregel eigentlich ist. Indem sie den ‚Sitz der Akkorde' in Dur und Moll in einer einfach zu erlernenden Faustformel zusammenfasst, gibt sie dem Generalbass-Anfänger ein verlässliches Raster vor. Zugleich erlernt er mit den einzelnen Teilabschnitten der Oktavregel (wie z. B. dem Aufstieg oder Abstieg von der Tonika zur Dominante) einige der wichtigsten Bausteine der Harmoniesprache des gesamten 18. Jahrhunderts. Um Vorhalte und die Möglichkeit springender Bässe ergänzt, beinhaltet die *règle* mit einigen wenigen Sequenzen (→ siehe oben bei Fußnote 13) und den geläufigsten Kadenzen die wichtigsten Satzmodelle des Hochbarock und erlaubt so dem Fortgeschrittenen die Ausführung einfacher unbezifferter Bässe und improvisierter Präludien. Zusammenfassend lässt sich behaupten:

> Sowohl die einfachen als auch die erweiterten Oktavregeln vermitteln eine Grundordnung, die in der Tat offen und flexibel bleibt. Die einzelnen Übformeln der unterschiedlichen Schulen erwecken zwar eher den Eindruck eines Systems als einer flexiblen Anlage; betrachtet man aber die Gesamtheit aller Varianten, so erfassen sie nicht nur sämtliche Möglichkeiten tonaler Akkordfortschreitungen, sondern offenbaren auch deren innere Logik. Sie definieren kein Gesetz, sondern umschreiben eine Ordnung mit den häufigsten Erscheinungsformen im Zentrum, großzügig viel Platz für weniger Häufiges bis hin zum Peripheren, mit großer Toleranz selbst für Raritäten.[22]

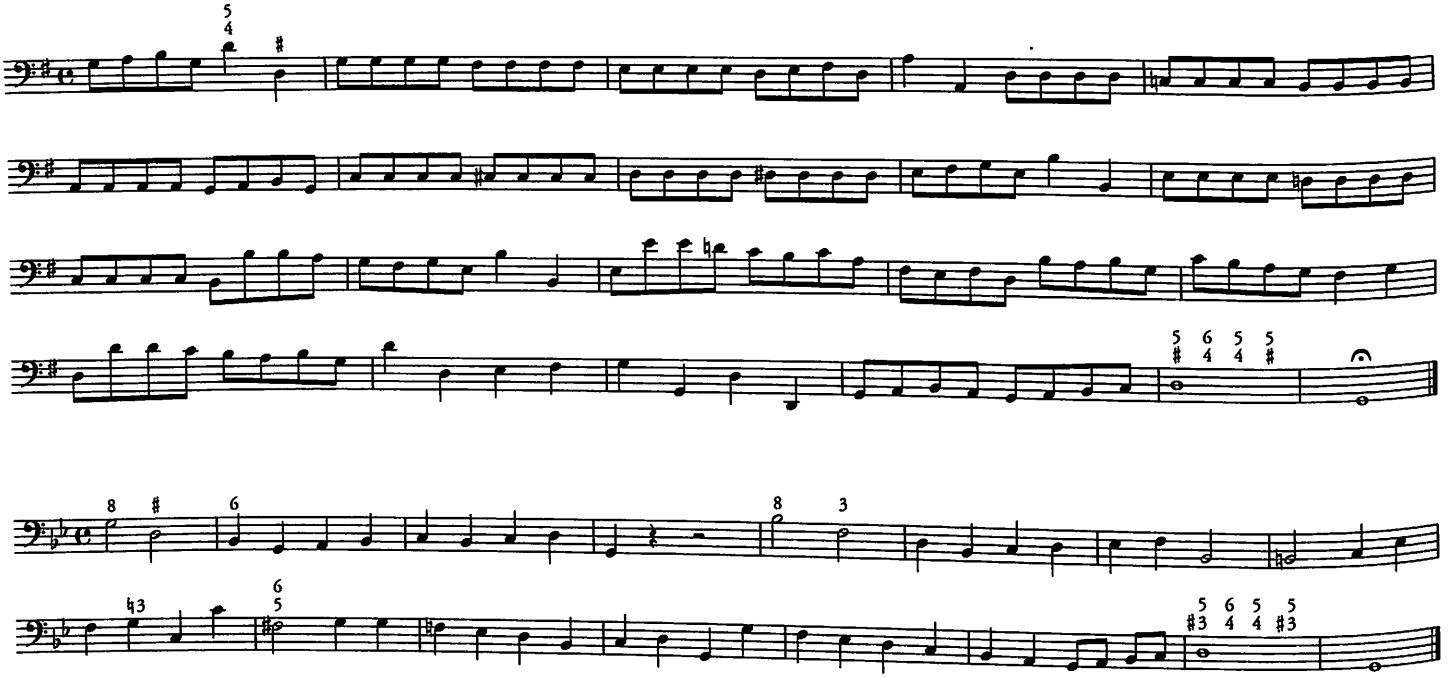
Diese ‚Offenheit' äußert sich noch in anderer Hinsicht: Während später formulierte Theorien harmonischer Tonalität (wie z. B. die Funktions- oder die Stufentheorie) das ihnen zugrundeliegende Prinzip oft verabsolutieren und auch Sequenzen auf ein tonales Zentrum bezogen analysieren, wird in der Generalbass-Praxis des 18. Jahrhunderts (und in den auf ihr beruhenden Partimentoschulen des 19. Jahrhunderts) die Oktavregel bei sequenzierenden Bass-Gängen außer Kraft gesetzt. Stattdessen kommen diejenigen Sätze und Standardbezifferungen zur Anwendung, wie sie im Kapitel *Gänge-Sequenzen* beschrieben werden. Die Oktavregel bleibt also in ein größeres Ganzes eingebunden[23] und kommt ganz selbstverständlich in dem Moment nicht mehr zur Anwendung, in dem sie als Methode versagen würde. Gerade dadurch überzeugt sie auch als Theorie.



Beispiel 13: Zwei Partimenti in C-Dur bzw. a-Moll mit springendem Bass

22 Jans 2007, S. 128 (Für die Bereitstellung einer deutschen Übersetzung dieses Zitats sei dem Autor herzlich gedankt).

23 Dies wird in vielen barocken Quellen deutlich: So bespricht zum Beispiel Kellner im auf die Oktavregel folgenden Kapitel «Von den extraordinairen Sätzen, so von den natürlichen abweichen» vor allem sequenzierende Bassgänge (Kellner 1737, S. 42–45). Ähnlich geht auch Jacob Adlung in seinem Kapitel über das «Fantasieren» vor. Seine unmittelbar auf die Oktavregel folgenden Ausführungen über Bassgänge sind ab S. 99 wiedergegeben. Auch in der italienischen Partimento-Tradition ist die Oktavregel nur ein Element der einführenden *regole*, die neben Kadenzen *(cadenze)* und Sequenzen *(movimenti)* noch weitere Satzmodelle beinhalten (vgl. Sanguinetti 2012, S. 99–164; → S. 166).



Beispiel 14: Zwei ‚Oktavregel-Partimenti' von Fedele Fenaroli[24]

Übung

Beziffere mithilfe der Oktavregeln von G-Dur, D-Dur und e-Moll bzw. g-Moll, B-Dur und c-Moll die beiden Partimentobässe in Bsp. 14. Suche nach Leittönen und ⑤-①-Kadenzbewegungen im Bass, um herauszufinden, wann der Bass in eine andere Tonart ausweicht. Verwende im G-Dur-Bass die Composta-Kadenz mit Quartvorhalt aus Takt 1 an den Parallelstellen.

24 Fenaroli 1863, S. 27 bzw. 20; die originale Bezifferung der Bässe wurde hier zum Teil weggelassen.

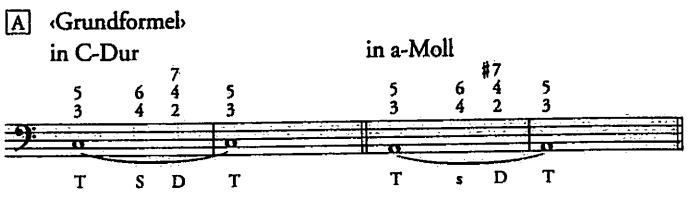
Orgelpunkt

Michael Johann Friedrich Wiedeburg (1720–1800) widmete dem Orgelpunkt ein eigenes, recht umfangreiches Kapitel seiner 1775 erschienen Improvisationsschule. Es beginnt mit der durchaus zutreffenden Feststellung, dass dieses Satzmodell «sonderlich beym Präludiren und Fantasiren gute Dienste thun kann», und bringt im Anschluss daran folgende Beschreibung:

> Es ist aber der Orgel-Punct ein gewisser Satz, der bey den Organisten sehr gebräuchlich ist; man kann hier über einer stehenden Note verschiedene harmonische Gänge und Sätze anbringen, theils mit Bindungen [Vorhalten], theils auch ohne Bindungen, sowol auf einer Orgel ohne als auch mit einem Pedal, doch schicket sich das Pedal (wenn es auch nur ein angehängtes ist,)[25] am besten dazu; der Orgel-Punct kan alsdenn nicht nur bequemer, sondern auch weitläuftiger ausgeführet werden, und die Bindungen, die man darin gemeiniglich antrifft, sind leichter zu machen, und die rechte Hand kan ihres Ortes bequem einen Triller oder andere Manier anbringen, welches oft unterbleiben muß, wenn nur bloß die rechte Hand die Gänge und Sätze zu machen hat. [...] Man kan sich den Orgel-Punct auch vorstellen als eine verlängerte oder verzierte Cadence [...] Dahero nun findet man den Orgel-Punct auch mehrenteils am Ende eines Orgel-Stückes. [...] Die Note nun, welche man entweder im Pedal oder in der linken Hand liegen und forttönen lässet, ist entweder die Quinte oder Prime der Ton-Art, darin man modulieret [das heißt die erste oder fünfte Stufe der Tonart, in der man sich gerade bewegt], als welches sich ein Anfänger wohl zu merken hat.[26]

Neben einigen weiteren Aspekten sollen im Folgenden die von Wiedeburg angesprochenen Eigenschaften des Orgelpunkts näher besprochen werden. Ein kleiner Workshop zur Orgelpunkt-Pastorale führt zunächst in praktischer Weise an die stiltypische Linienführung über einem Liegeton heran. Ihm folgt eine vertiefende Betrachtung der einfachen und erweiterten ‚Grundformel', in der auch die Unterscheidung zwischen Orgelpunkten auf der Dominante und der Tonika (bei Wiedeburg: «Quinte oder Prime der Ton-Art») ein Thema sein wird. Ein dritter Abschnitt beschäftigt sich mit den «Bindungen» (sprich: Vorhaltsbildungen), die man «darin gemeiniglich antrifft», ein vierter mit den von Wiedeburg erwähnten spieltechnischen Schwierigkeiten auf einem Instrument ohne Pedal. Zum Abschluss soll die vielseitige Verwendbarkeit von Orgelpunkten innerhalb des Formablaufs zur Sprache kommen. Die wenigen, aus einer Überfülle ausgelesenen Notenbeispiele können dabei – ebenso wie die am Ende eines jeden Abschnitts eingestreuten Übungen – nur eine Anregung zu eigener Arbeit und zum Literaturstudium sein.

Orgelpunkt-Standardharmonien

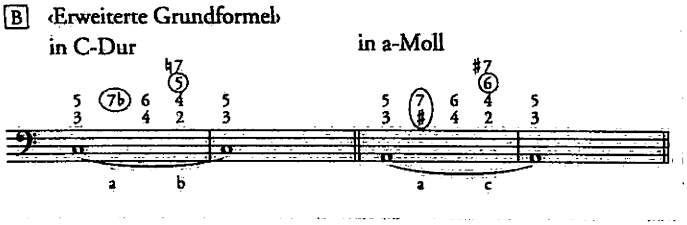


Die oben wiedergegebene ‚Grundformel' (A) enthält die drei häufigsten Sätze über einem Orgelpunkt. Funktionsharmonisch betrachtet bilden sie eine vollständige Kadenz mit Tonika ($\frac{5}{3}$), Subdominante ($\frac{6}{4}$) und einer zur Tonika zurückführenden Dominante ($\frac{7}{4}$).
In der ‚erweiterten Grundformel' (B) wird der subdominantische Quartsext-Akkord über eine Zwischendominante (a) erreicht und die Dominantharmonie mit einer zusätzlichen Quint oder kleinen Sext zu einem vierstimmigen Akkord ausgebaut. Dieser entspricht dann dem Dominantsept-Akkord (b) bzw. dem verminderten Septakkord der siebten Stufe (c) der zugrundeliegenden Tonart. Als ‚Moll-Anleihe' kann letzterer auch in Durstücken vorkommen. Der einfache Domi-

25 Wenn also die Orgel keine eigenständigen Pedalregister hat, sondern die Pedaltastatur nur an die tiefsten Manualtasten «angehängt» ist.

26 Wiedeburg 1775, S. 647–648. Leider sind die Ergebnisse von Wiedeburgs kombinatorischer Figurationsmethode, die auf den folgenden Seiten dieses Kapitels wie auch auf den meisten übrigen 912 (!) Seiten seiner Schule zur Anwendung kommt, nur selten überzeugend. Mit seinem systematischen Ansatz entfernt sich der Autor relativ weit von der kompositorischen Praxis. Trotz einiger lesenswerter Details kann deshalb Wiedeburg das auf der Titelseite seines Werks gegebene Versprechen, einen «Liebhaber der Music bey fleißiger Selbst-Information [...] zum Fantasiren auf der Orgel und dem Clavier» anzuleiten, kaum einlösen.

nantakkord ($\frac{7}{5}_{2}$) spielt dagegen als Orgelpunktharmonie sowohl in Dur als auch in Moll nur eine untergeordnete Rolle.[27]

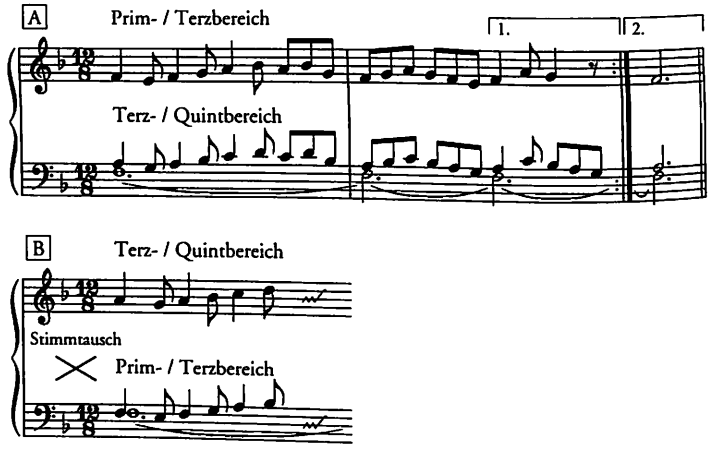


1. Parallelgeführte Stimmen – ein Workshop zum Pastorale

Oft verlaufen die Oberstimmen über einem Orgelpunkt zweistimmig in parallelen Terzen, Sexten oder Dezimen und bewegen sich dabei im harmonischen Rahmen der erweiterten Grundformel (siehe Bsp. B in der obigen Übersicht). Der folgende kleine Workshop unterteilt die Erarbeitung dieser Setz- und Spielweise in mehrere Etappen und ermöglicht dadurch eine schrittweise Annäherung an die stilsichere Linienführung über einem Liegeton, wie sie zum Beispiel für ein Orgelpunkt-Pastorale typisch ist. Entsprechend dem Vorbild dieser Gattung sind die folgenden Beispiele im 12/8-Takt gehalten.

Schritt 1: Parallele Sexten und Dezimen

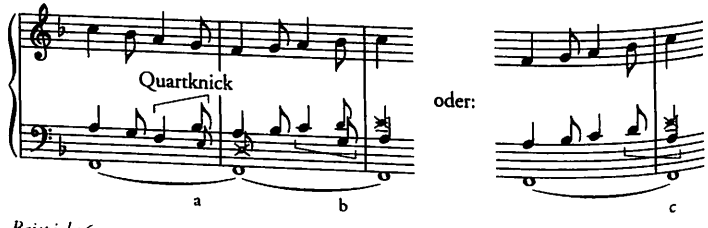
1. Improvisiere eine beliebige Melodie im 12/8-Takt, die sich im Prim-/Terzbereich (mit $\hat{7}$ als tiefstem und $\hat{4}$ als höchstem Ton) über einem Orgelpunkt bewegt, und begleite diese mit parallelen Untersexten im Terz-Quintbereich (vgl. Bsp. 15-A).
2. Tausche nun die beiden Stimmen, indem du die Oberstimme im Terz-/Quintbereich führst und ihr die Mittelstimme in parallelen Dezimen im Prim-/Terzbereich folgen lässt. (Ein Beispiel für diese Spielart erhältst du, indem Du A – wie in Bsp. B angedeutet – mit getauschten Stimmen spielst).
3. Lasse auch einmal die Mittelstimme ‚führen'. Je nachdem, in welchem Bereich sie sich bewegt, folgt ihr die Oberstimme in der Obersext bzw. –dezim. (Das klingende Ergebnis ist das gleiche, aber in deiner Vorstellung tauschen Haupt- und Begleitstimme die Rollen.)



Beispiel 15

Schritt 2: Bereichswechsel und Knickbewegungen

Bislang hat sich die führende Stimme ausschließlich im Prim-/Terz- oder im Terz-/Quintbereich bewegt. Lasse sie nun während des Spiels zwischen beiden Bereichen hin- und herwechseln. Die parallelgeführte Begleitstimme soll ihr dabei aber nicht sklavisch folgen (vgl. Bsp. 16 – Stichnoten). Vielmehr wechselt sie ihrerseits in den ‚frei gewordenen' Bereich. Der dafür notwendige Knick im Stimmenverlauf wirkt auf unbetonter Zeit am elegantesten (a, b), ist aber auch auf betonter Zeit möglich (c). Beide Stimmen verlassen also den Bereich mit $\hat{7}$ als tiefstem und $\hat{6}$ als höchstem Ton nicht. Die führende Stimme kann selbstverständlich auch in der Mittelstimme liegen. Spiele dafür Bsp. 16 einfach mit getauschten Stimmen.

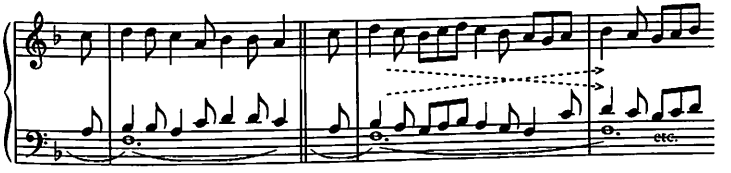


Beispiel 16

27 Die hier verwendete Terminologie stammt – ebenso wie die Darstellung der verschiedenen Erweiterungen – von Hans Peter Weber (Weber 2004, S. 27).

Schritt 3: Betonter Quartsext-Akkord

Quartsextakkorde sind bei den bisherigen Übungen ein eher zufälliges Ergebnis der Figuration gewesen. Gib dieser Harmonie nun mehr Gewicht, indem du mit der Stimme, die sich im Terz-Quintbereich befindet, die 6̂ auf betonter Zeit anspielst und die Melodie danach in die 5̂ führst. Wiederhole die so entstandene Passage unmittelbar danach im Stimmtausch (Bsp. 17). Je nach Länge der Phrase entsteht so ein mehr oder weniger aufwendiger, für diesen Stil typischer Kanon.

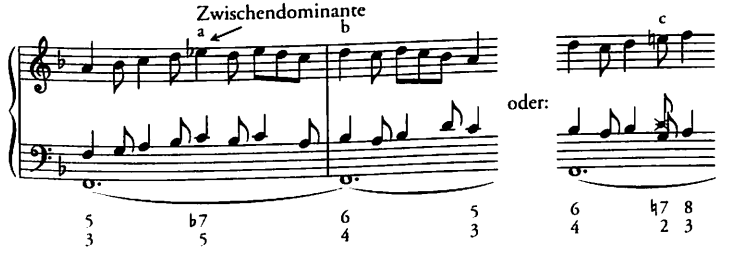


Beispiel 17

Schritt 4: Die siebte Stufe über dem Terz-Quintbereich

Nun soll auch die siebte Skalenstufe oberhalb des Terz-Quintbereichs ins Spiel kommen. Beachte dabei, dass ein gleichzeitiges Erklingen von Quint und großer Septim vor allem auf betonter Zeit zu vermeiden ist. Erprobe folgende Möglichkeiten, um diesen unschönen und stilfremden Klang zu vermeiden:

1. Spiele anstelle des Leittons die erniedrigte Septim (Bsp. 18-a). Sie muss selbstverständlich nach unten aufgelöst werden und fungiert damit als Zwischendominante zum Quartsextakkord (b).
2. Behalte den Leitton bei, führe aber die Begleitstimme anstatt in die Quint in die Sekund (c). Dieser mit Sekund und Septim stark dissonierende Spannungsklang wird nach oben in den Grundakkord aufgelöst.

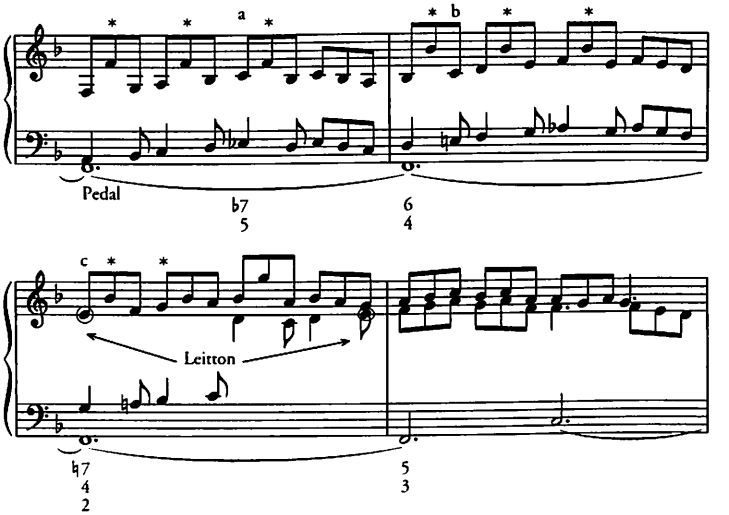


Beispiel 18

Schritt 5: ‚Stütztöne'

In den bisherigen Beispielen war ein wiegender Viertel-Achtel-Rhythmus vorherrschend. Die Viertelnoten können aber auch durch eine Brechung belebt und in zwei Achtelnoten aufgelöst werden. Verwende dafür einen gleichbleibenden Stützton, am einfachsten die Oktav des Orgelpunkttons.

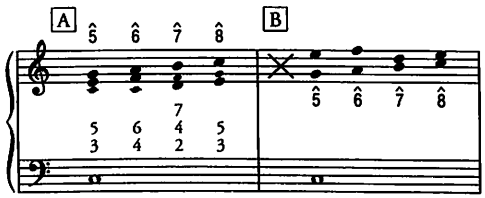
Der folgende Auszug aus Bachs *Pastorale* F-Dur enthält die meisten der oben angesprochenen Elemente. Wir erkennen sowohl die erniedrigte Septim, die in den Quartsext-Akkord aufgelöst wird (Bsp. 19-a), wie auch die leittönige 7̂, die auf unbetonter Zeit durchaus mit der Quint (b), auf betonter Zeit jedoch mit der Sekund begleitet wird (c). Auch die zuletzt erwähnten Stütztöne werden mehrmals verwendet (*). Reduziert man den reich figurierten Satz auf die wesentlichen Harmonien, durchläuft die gesamte Progression – wie in der hinzugefügten Bezifferung angedeutet – die Stationen der erweiterten Grundformel in einer stetig nach oben führenden Sequenz.



Beispiel 19: J. S. Bach, Pastorale *F-Dur BWV 590, T. 7ff.*

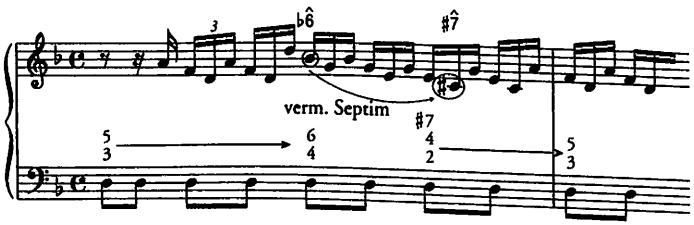
2. Linienführung in der Grundformel und tonale Zusammenhänge

Reduziert man die Akkordfolge der Grundformel auf ihren dreistimmigen Kern, lassen sich zwei Grundlinien erkennen (Bsp. 20-A), die als doppelter Kontrapunkt auch im Stimmtausch gespielt werden können (B): zum einen eine die Terz umkreisende Bewegung, zum anderen einen Aufstieg von der Quint bis zur Oktav, der bei vielen Orgelpunkten in Dur als Oberstimme erscheint.



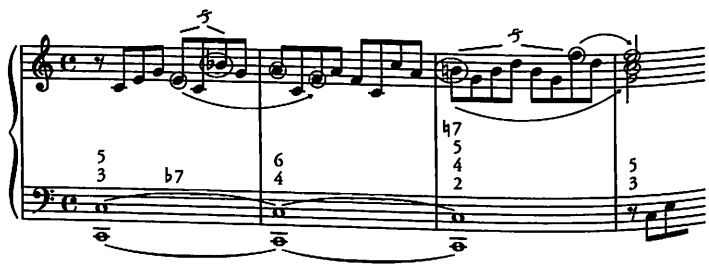
Beispiel 20: Der dreistimmige Kern der Grundformel

In Moll-Tonarten dagegen wird ein Aufstieg von der natürlichen (also erniedrigten) sechsten und erhöhten siebten Skalenstufe wegen der übermäßigen Sekund eher vermieden.[28] Stattdessen wird entweder auch die sechste Stufe erhöht (‚melodisch Moll') oder der Leitton eine Oktav tiefer genommen. In diesem letzteren Fall besteht die Aufgabe des Improvisators darin, im figurierten Satz diese beiden Extremtöne – sie bilden die für barocke Mollstücke so überaus typische, fallende verminderte Septim – geschickt miteinander zu verbinden:



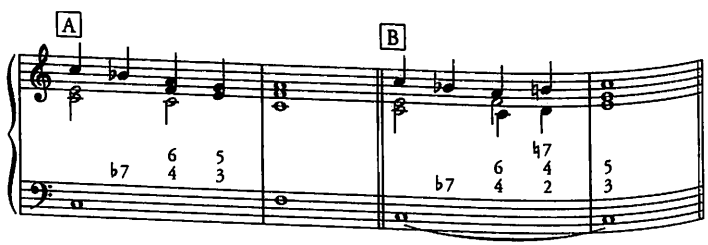
Beispiel 21: J. S. Bach, Beginn des d-Moll-Präludiums BWV 851
(Das wohltemperirte Clavier I)

Wie in diesem Beispiel durch Pfeile angedeutet wird, setzt sich die Grundformel in vielen Fällen aus zwei Akkordpaaren zusammen. Deren erstes führt vom Grundakkord weg zur Subdominante, das zweite vom dominantischen Spannungsklang der $\frac{7}{4}_{2}$-Harmonie zur Tonika zurück. Im folgenden Beispiel für eine erweiterte Grundformel betont die Strebewirkung zweier verminderter Quinten die Zielrichtung beider Akkordpaare:



Beispiel 22: J. S. Bach, Präludium C-Dur BWV 939 (Anfangstakte)

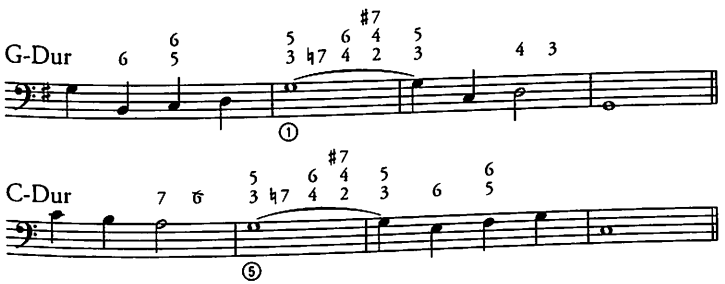
Zwischendominante (♭7) und Dominante ($^{\flat 7}_{4}_{2}$) der erweiterten Grundformel stehen also in enger Wechselbeziehung und ergänzen sich gegenseitig. Fehlt die letztere, wird der Orgelpunkt instabil. Eine Situation, der man beim Improvisieren immer wieder begegnet. Denn man greift – vor allem dann, wenn man die ‚Finger denken' lässt – viel eher die gebräuchliche Kadenzformel (Bsp. 23-A) als die recht aufwendige Dominant-Harmonie des Orgelpunkts (B). Aber nur sie kann – wegen ihrer starken Strebewirkung hin zur Tonika – verhindern, dass der Orgelpunkt zur Subdominante ‚wegkippt'.



Beispiel 23

28 Es sei denn, dieses ausdrucksstarke Intervall (Kirnberger spricht ihm einen «schmachtenden» Charakter zu – → S. 373) passt zum Grundaffekt des Stücks.

Trotz des beibehaltenen Liegetons herrschen also während einer Orgelpunkt-Passage keine stabilen tonartlichen Verhältnisse. Vielmehr sind – zumindest in Dur-Tonarten – die Harmonien der einfachen und erweiterten Grundformel ambivalent. Erst der Kontext, das heißt die Passage vor Erreichen bzw. nach dem Verlassen des Liegetons, entscheidet darüber, ob sie zu einem ‚tonikalen' (mit ① als Liegeton) oder zu einem ‚dominantischen Orgelpunkt' (mit ⑤ als Liegeton) gehören:

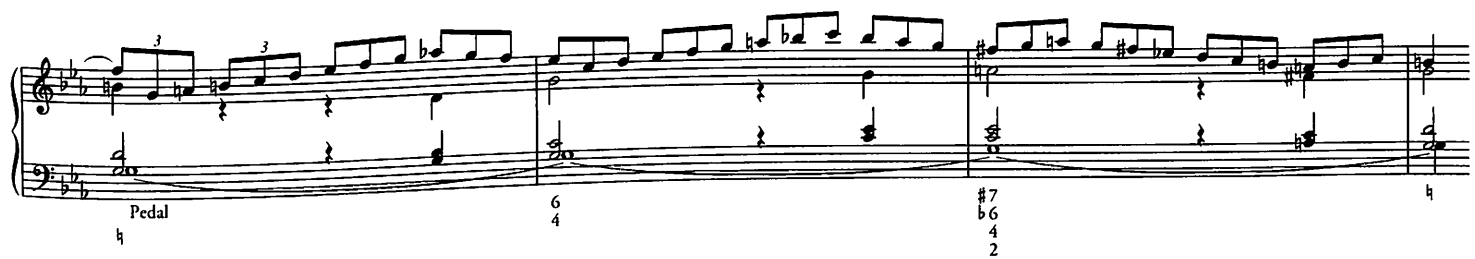


Beispiel 24

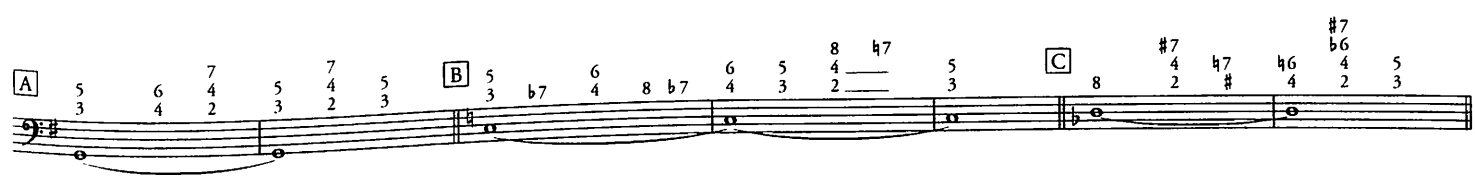
In Molltonarten dagegen ist der dominantische Orgelpunkt mit dem Dur-Grundakkord und Moll-Quartsextakkord unverwechselbar (Bsp. 25). Ihn sollte man vor allem in Kreuztonarten gut üben, liegt doch der in diesem Fall ‚doppeldominantische' $\frac{7}{4}_{2}$-Akkord nicht immer ‚auf der Hand'.[29]

Übungen

1. Figuriere die gewöhnliche und die erweiterte Grundformel in Dur und Moll mithilfe eines gleichbleibenden Motivs. Achte auf eine konsequente Linienführung und die korrekte Auflösung aller Spannungsklänge.
2. Finde für die Orgelpunkte in Bsp. 26 die Lage, mit der sich eine Aussetzung mit konsequent aufsteigender (A), absteigender (B) oder chromatisch absteigender Oberstimme (C) am besten realisieren lässt.
3. Erweitere die Partimento-Bässe des Gänge-Kapitels (→ ab S. 76), indem Du vor dem Wiederholungszeichen in der Mitte und am Schluss jeweils einen Orgelpunkt einfügst. Versuche beide Orgelpunkte möglichst ähnlich zu gestalten.



Beispiel 25: J. S. Bach, Präludium c-Moll BWV 546, T. 10ff.

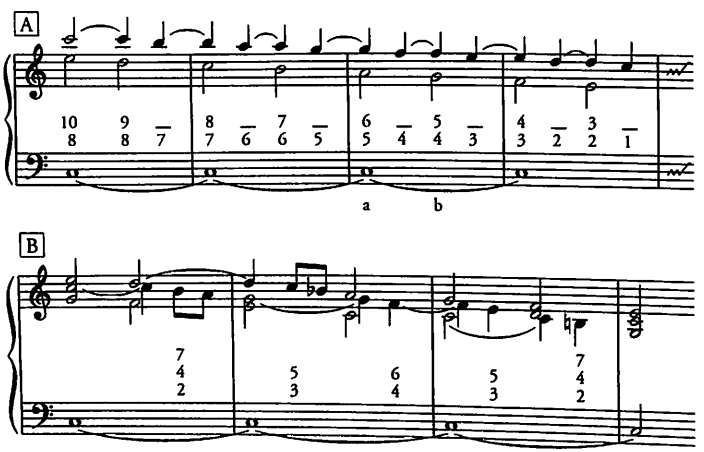


Beispiel 26

29 In h-Moll zum Beispiel wäre dies *eis-gis-h* (als Dominante zu Fis-Dur), in cis-Moll bereits *fisis-ais-cis* (Dominante zu Gis-Dur).

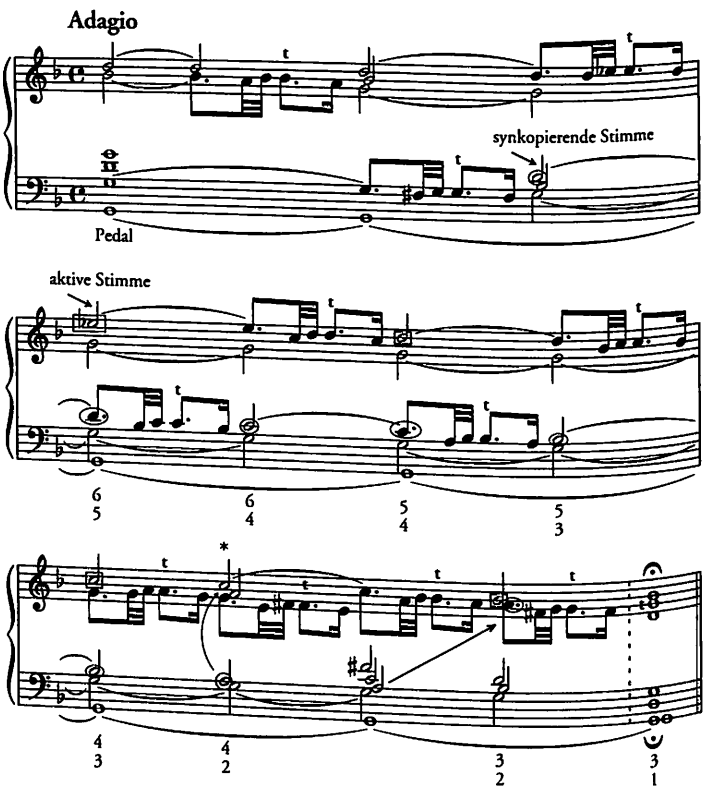
3. Vorhaltsketten

Für Carl Philipp Emmanuel Bach ist es kennzeichnend für einen Orgelpunkt, wenn «über lange aushaltenden oder in einem Tone bleibenden Baß-Noten allerhand harmonische Veränderungen, welche mehrenteils aus Bindungen zu bestehen pflegen, vorkommen».[30] Häufig erscheinen solche «Bindungen» in Form einer Vorhaltskette (Bsp. 27-A).[31] Aber auch die Grundformel kann mit entsprechenden Dissonanzen angereichert werden (B).



Beispiel 27

Die eigentliche Ausführung einer Orgelpunkt-Vorhaltskette ist bei weitem nicht so kompliziert wie die dazugehörige Bezifferung, und eigentlich kommt es nur darauf an, den geeigneten ‚Einstiegspunkt' zu finden. Wohl am häufigsten ist dies – wie auch zu Beginn von Georg Muffats *Toccata secunda* (Bsp. 28) – die sogenannte ***quinta syncopata***. Hier befindet sich zu Beginn die synkopierende Stimme auf der Quint über dem Liegeton. Durch die auf schwerer Zeit hinzutretende Sext der aktiven Stimme kommt die Vorhaltskette in Gang und ‚schraubt' sich, komplementär figuriert, nach unten.[32]



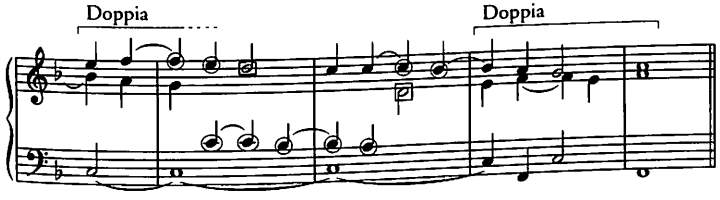
Beispiel 28: Georg Muffat, Beginn der Toccata secunda (aus: Apparatus musico-organisticus *1690)*

30 C. P. E. Bach 1753-1762, 2. Teil, S. 181.

31 → Zur Vorhaltskette siehe die Übersicht auf S. 68.

32 Der Begriff *quinta syncopata* zielt nicht nur darauf ab, dass die entsprechende Quint synkopiert ist; vielmehr streicht er den Umstand heraus, dass eine perfekte Konsonanz als Vorhaltsdissonanz behandelt und nach unten aufgelöst werden muss. Dies zeigt aber nur, dass die Kontrapunkttheorie in diesem Fall Mühe damit hat, zwischen Vordergrund (Vorhaltskette) und Hintergrund (Basston des Orgelpunkts) zu unterscheiden. Der Praktiker hingegen, der gewohnt ist, dass die Akkordketten über einem Orgelpunkt ihr ‚Eigenleben' führen, wird nichts Besonderes daran finden, in diesem Zusammenhang ausgehend von einer beliebigen Konsonanz (siehe Bsp. 27) eine Vorhaltskette zu starten.

Bemerkenswert ist an diesem Beispiel, dass die synkopierende Stimme kurz vor Schluss vorübergehend die Rolle wechselt und (eine Oktave höher) selbst zur aktiven Stimme innerhalb einer Vorhaltsbildung wird (*). Derartiges ist vor allem in Sätzen, bei denen mehr als zwei Stimmen über dem Liegeton ablaufen, recht häufig. So zum Beispiel auch gegen Ende der Fuge aus Händels großer F-Dur-Suite (→ Bsp. 13 auf S. 48). Der folgende Gerüstsatz verdeutlicht nicht nur den Verlauf der Vorhaltsketten in diesem Beispiel, sondern auch die Bedeutung der *cadenza doppia* für die Anbringung von «Bindungen» auf dominantischen Orgelpunkten.



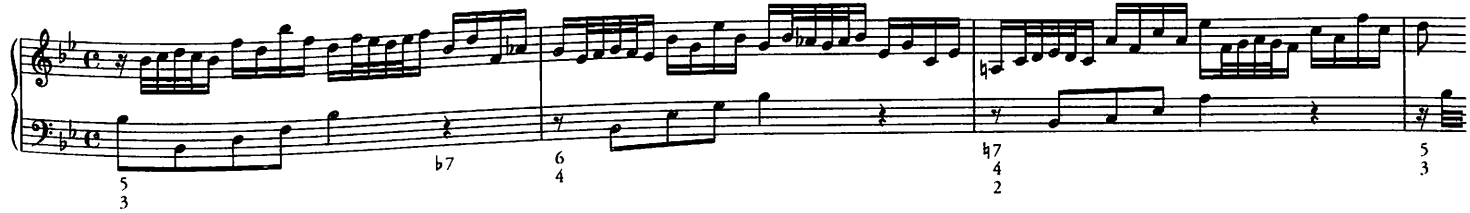
Beispiel 29: G. F. Händel, Schluss des letzten Satzes aus der Suite Nr. 2 F-Dur HWV 427 – Gerüstsatz der Vorhaltsbildungen

Übungen

1. Übe den Einstieg in eine Vorhaltskette über dem Orgelpunkt mithilfe der *quinta syncopata*. Führe dazu eine Stimme in die $\hat{5}$ und setze eine Sekunde höher mit der aktiven Stimme auf schwerer Zeit ein. Löse die übergebundene Dissonanz auf und setze den so entstandenen Beginn einer 2-3-Kette nach unten fort.
2. Spiele die gleiche Übung mit getauschten Stimmen. Die $\hat{5}$ liegt nun oben und die aktive Stimme setzt auf deren Unterseptim ein. Figuriere die Vorhaltskette und finde einen überzeugenden Ausstieg.

4. Gebrochene Liegetöne

Wie in der englischen Bezeichnung *pedal point* zum Ausdruck kommt, werden Liegetöne auf der Orgel meistens mit dem Pedal gespielt, was eine großzügige Verteilung der Oberstimmen auf beide Hände erlaubt. Auf anderen Tasteninstrumenten dagegen macht ein derartiges Aushalten einer Bassnote oft wenig Sinn. Denn der Ton ist bereits nach kurzer Zeit verklungen. Er kann zwar mittels Repetitionen (siehe Bsp. 21) oder gar durch einen Triller belebt werden, doch bleibt die linke Hand dann auf der betreffenden Taste ‚blockiert' und kann nicht aushelfen, wenn die Oberstimmen weiter auseinander gehen sollen. Wesentlich eleganter und harmonisch reicher sind deshalb Fügungen, bei denen die linke Hand an dem figurativen Geschehen teilnimmt und das notwendige Wiederanschlagen des Liegetons in eine Brechung oder ein Arpeggio integriert wird (siehe Bsp. 30).[33]



Beispiel 30: J. S. Bach Inventio *B-Dur BWV 785*

33 Als Anregung für eigene Recherchen in der Literatur seien einige weitere, in dieser Hinsicht interessante Stücke Johann Sebastian Bachs erwähnt: *Italienisches Konzert* BWV 971, Eröffnungstakte des Andante; Präludium c-Moll BWV 999; Präludium As-Dur aus dem zweiten Teil des *wohltemperirten Claviers*. Aber auch in seinen Orgelwerken verwendet Bach öfters repetierte Noten oder Oktavsprünge statt ausgehaltener Liegetöne. So z. B. zu Beginn der *Fantasie* g-moll BWV 542 oder in den Präludien e-Moll BWV 548 und h-Moll BWV 544. Zu Beginn des Präludiums C-Dur BWV 545 beteiligt sich das Pedal sogar mit einem grandiosen Solo an der Figuration der Orgelpunktharmonien.

5. Orgelpunkt und Form

Orgelpunkte können innerhalb des Formablaufs an den unterschiedlichsten Stellen zum Einsatz kommen. Während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war die gewöhnliche und die erweiterte Grundformel zum Beispiel als Eröffnungsmodell sehr beliebt (→ S. 122). Im weiteren Verlauf eines Stückes dagegen wirkt ein Liegeton im Bass (zumeist auf der Dominante) oft wie eine Art harmonischer Staudamm, der die Bewegungsenergie der übrigen Stimmen eine Zeit lang absorbiert. Der Moment des ‚Dammbruchs' hebt meist ein besonderes formales Ereignis hervor, wie zum Beispiel einen wichtigen Einsatz des Fugenthemas oder den Beginn eines neuen Formabschnitts.[34]

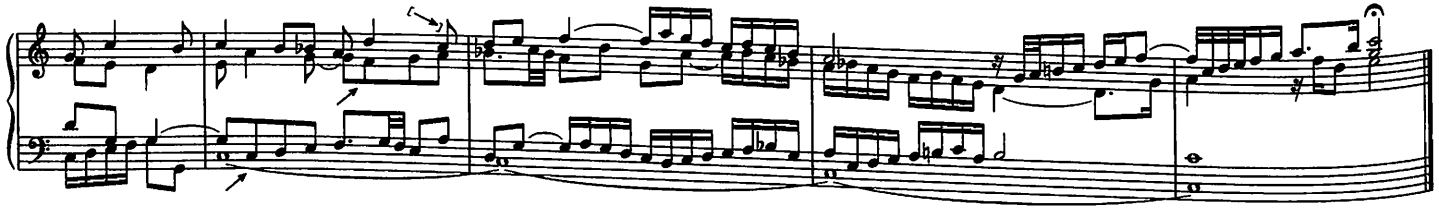
Abgesehen von all diesen Möglichkeiten ist die Schlussbildung die eigentliche Domäne des Orgelpunkts. Einen Grund hierfür spricht Johann Philipp Kirnberger in seiner *Kunst des reinen Satzes* an:

> Wenn das Stück sehr lang ist, und durch das Verweilen in den Tönen dahin man ausgewichen ist, der Hauptton etwas aus dem Gedächtnis gekommen, so kann man auf der Dominante des Haupttones, ehe der Hauptschluß geschieht, einen sogenannten Point d'Orgue anbringen, wodurch das Verlangen nach dem Hauptton desto lebhafter wird.[35]

Traditionellerweise werden derartige dominantische, aber auch tonikale Orgelpunkte vor allem «in gearbeiteten Sachen, besonders in Fugen» dafür verwendet, um «alle mögliche contrapunktische Künste gerne in der Enge zusammen zu bringen».[36]

In Bsp. 31 bildet der tonikale Orgelpunkt eine Art Coda zur eigentlichen Schlusskadenz. Vor allem wenn diese zu schwach geraten ist und die erwünschte Schlusswirkung ausbleibt, ist ein solcher Anhang (auch ohne kontrapunktische Verdichtung) beim Improvisieren oft das einzige Mittel, um ein Stück zu einem überzeugenden Ende zu bringen.[37]

Im galanten Stil und in der Klassik durchläuft ein derartiger Schluss die Harmonien der erweiterten Grundformel oft zweimal. Robert Gjerdingen bezeichnet dieses Modell als ‚Quiescenza': In ihr kommt die Musik nach der vorangegangenen Schlusskadenz eines längeren Formteils oder eines ganzen Satzes gewissermaßen zur Ruhe (von it. = *quiescere*) und lässt die Musik – wie in Mozarts B-Dur-Sonate (Bsp. 32) – elegant ausklingen.[38]



Beispiel 31: J. S. Bach, Fuge C-Dur BWV 846 (Das wohltemperirte Clavier I) – *abschließende* stretta *(Engführung)*

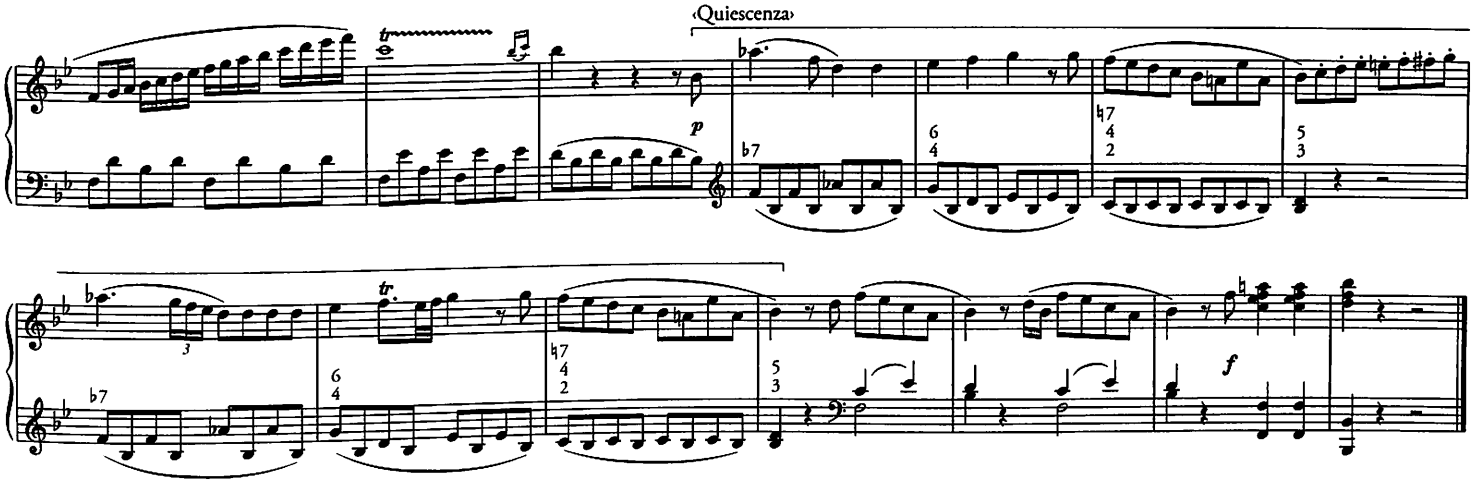
34 Vgl. zum Beispiel Bachs G-Dur-Fuge für Orgel (BWV 541,2) ab T. 50 oder seine F-Dur-Fuge *(Das wohltemperirte Clavier II)* ab T. 61; aufwendig gestaltete Orgelpunkte vor neuen Formabschnitten finden sich besonders in der klassischen Sonate vor der Reprise (wie z. B im ersten Satz von Beethovens *Waldstein-Sonate* op. 53, T. 141–155).

35 Kirnberger 1776-79, Bd. 1, S. 119.

36 C. P. E. Bach 1753-1762, 2. Teil, S. 181–182.

37 Vgl. hierzu auch die Ausführungen zur *cadentia minima stabilis* (→ S. 55).

38 Vgl. Gjerdingen 2007, S. 181-195 und S. 460; die ‚Quiescenza' war vor allem zwischen 1760 und 1790 in Paris und Wien sehr gebräuchlich.



Beispiel 32: W. A. Mozart, Klaviersonate B-Dur KV 333 (315c), 3. Satz, T. 211ff.

Eröffnungsmodelle

So wie sich der Verlauf einer Schachpartie wesentlich aus der gewählten Eröffnungsstrategie (‚Damengambit', ‚Indische Verteidigung') ergibt, ist auch das für den Beginn eines Musikstückes oder einer Improvisation herangezogene Modell von entscheidender Bedeutung für dessen weitere Entwicklung, innere Logik und Überzeugungskraft. Eröffnungsmodelle erfüllen in dieser Hinsicht mehrere Funktionen:

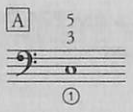
- Sie eröffnen das Werk und bestimmen unter Einbezug kadenzierender Vorgänge die Tonart.
- Die Art ihrer Figuration ist meist entscheidend für Affekt und Tempo des ganzen Stücks.
- Bei Stücken in Reprisenform, wie zum Beispiel Suitensätzen, können sie auch den zweiten Teil (nach dem Wiederholungszeichen) eröffnen und tragen somit wesentlich zur Gliederung des Formablaufs bei.
- Sie können auch als Ritornell (oder als Teil davon) an verschiedenen Stellen eines Stückes vorkommen.

Wie auch bei anderen Modellen, durchlaufen Eröffnungen verschiedene ‚Stadien'. Unter Stadium wird hier ein harmonischer Zustand verstanden, der durch eine entsprechende Stimmführung in den nächsten übergeht. In der Praxis handelt es sich dabei in der Regel um einen bestimmten Akkord, der sich von den benachbarten Klängen durch harmonische Qualität und Lage unterscheidet. Eröffnungsmodelle bestehen in einzelnen Fällen nur aus einem einzigen Stadium, meist jedoch aus zwei bis vier, in Ausnahmefällen auch aus mehr als vier Stadien. Da – außer bei verschleiernden langsamen Einleitungen – bei den Eröffnungsmodellen die Festlegung und erste Erkundung der Tonart im Vordergrund steht, sind die Stadien oft kadenzartig angeordnet.

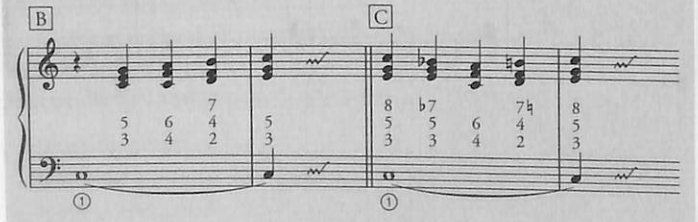
Diese Stadienfolgen haben eine ähnliche Funktion wie die Fahrgestelle von Eisenbahnwaggons: Sie tragen zum einen den Korpus der Zugfolge, sorgen aber zugleich für eine stabile wie auch bewegliche Verbindung der einzelnen Teile. Im musikalischen Bereich garantieren sie den harmonisch-tonalen Zusammenhang. Ihre Dauer kann abhängig von der *inventio* oder dem verwendeten Hauptmotiv variieren.

Nachfolgend werden die wichtigsten Eröffnungsmodelle vorgestellt. Für jedes Modell wird zuerst der Bass mit der wesentlichen und üblichsten Bezifferung bzw. Aussetzung angegeben. In den Notenbeispielen aus der Literatur werden dann typische Figurationen und Stimmführungen, aber auch Bezifferungs- und Bassvarianten exemplarisch dargestellt.

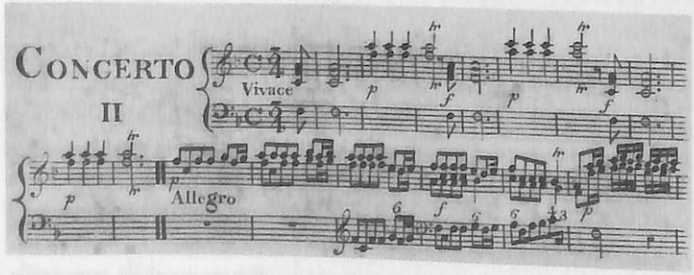
1. Die Orgelpunkt-Eröffnung



Die einfachste Form der Orgelpunkt-Eröffnung besteht nur aus einem einzigen Stadium und verharrt auf dem Grundakkord über der ersten Stufe der Tonart (A). Wesentlich häufiger sind jedoch die Varianten B und C, welche die einfache bzw. erweiterte ‚Grundformel' der Orgelpunktharmonien (→ S. 113f.) durchlaufen.



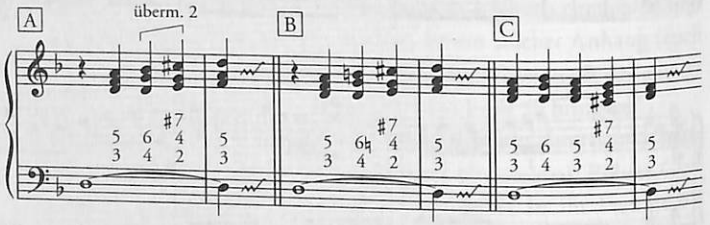
Zu Beginn von Corellis *Concerto grosso* op. 6, Nr. 2 bewegen sich, wie auch in anderen Beispielen für die Variante A (man denke an die Toccata zu Beginn von Monteverdis *Orfeo*), alle Stimmen im Tonraum des Tonika-Dreiklangs:



Beispiel 33: Arcangelo Corelli, Vivace aus Concerto op. 6/2 (Bearbeitung von Thomas Billington, ca. 1782)[39]

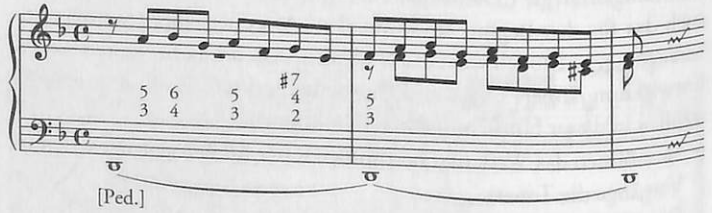
39 Siehe Bibliographie unter Corelli-Billington.
40 Siehe zum Beispiel Della Ciaja 1727.
41 Pachelbel 1999-, Bd. 1, Nr. 5, S. 16–17.

Auf dem liegenden Basston der Orgelpunkt-Eröffnung kommen aber üblicherweise – sehr oft zu Beginn von Präludien oder Toccaten[40] – mehrere Harmonien vor (Variante B und C der Übersicht). Eine arpeggierte Ausführung mit Lagenwechsel von Variante C findet sich zu Beginn von Johann Sebastian Bachs C-Dur-Präludium BWV 939 (→ Bsp. 22 auf S. 116).



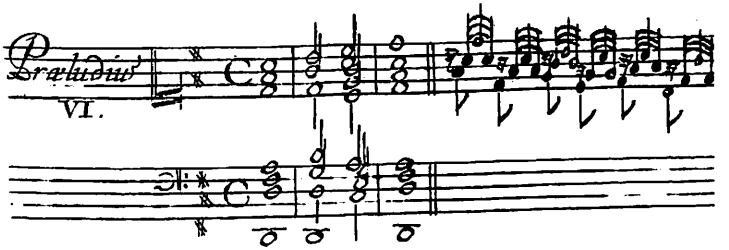
Beispiel 34: Orgelpunkteröffnung in Moll

In Mollstücken würde beim Übergang zwischen $\frac{6}{4}$ und $\frac{\sharp 7}{4\ 2}$ eine übermäßige Sekunde zwischen $\flat\hat{6}$ und $\sharp\hat{7}$ entstehen (Bsp. 34-A). Um dieses ‚schlechte' Intervall zu vermeiden, wird entweder die sechste Stufe erhöht (B); oder sie wird nach unten geführt und die erhöhte siebte Stufe eine Oktave tiefer in einer der Mittelstimmen gegriffen (C). So auch in Pachelbels d-Moll-Toccata, in der die ‚Grundformel' wegen der kanonisch einsetzenden Stimmen zweimal durchlaufen wird:



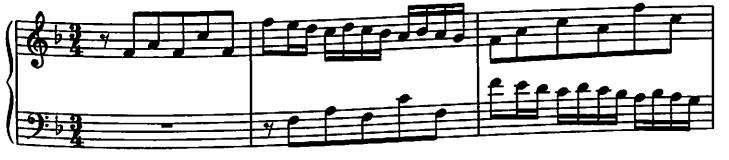
Beispiel 35: Johann Pachelbel, Toccata in d[41]

Die vollstimmige Ausführung einer Orgelpunkt-Eröffnung von Johann Caspar Ferdinand Fischer (Bsp. 36) lässt sich am besten auf einem Instrument mit Pedal realisieren. Ebenfalls vollstimmig eröffnet Johann Sebastian Bach die Sinfonia seiner *Partita* c-Moll BWV 826.



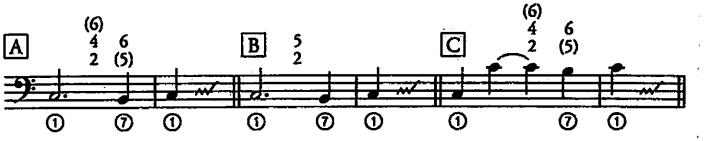
Beispiel 36: J. C. F. Fischer, Praeludium zur sechsten Suite (aus dem Musicalischen Blumen-Büschlein, *Augsburg 1698)*

Eine besonders elaborierte Form von Typ A befindet sich in der *Inventio* F-Dur von Johann Sebastian Bach. Das Dreiklangsthema dominiert zusammen mit Tonleiter-Laufwerk in F-Dur über fünf Takte hinweg das Geschehen und erzeugt durch die bloße Länge ein stabiles Tonika-Gefühl. Dabei wird der Tonraum durch die kanonisch geführten Stimmen beständig ausgeweitet, bevor der Satz in den darauffolgenden Takten langsam in Richtung der Dominanttonart moduliert:



Beispiel 37: J. S. Bach, Inventio *F-Dur, BWV 779*

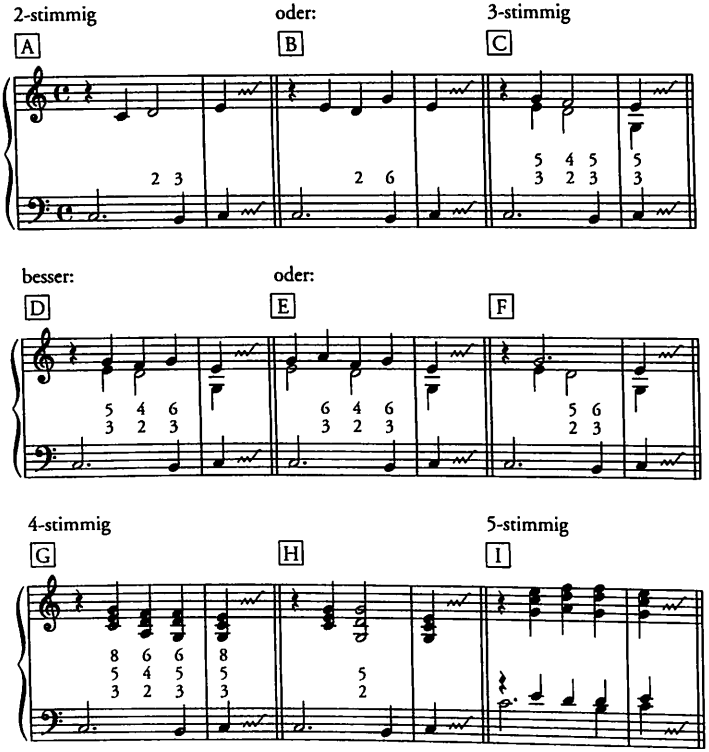
2. Die Bassvorhalts-Eröffnung



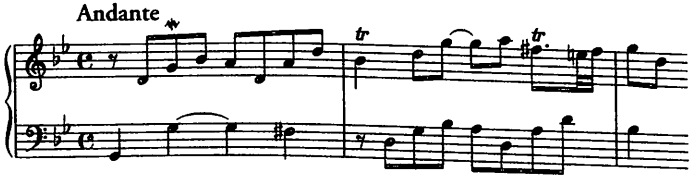
Dieses Eröffnungsmodell besteht aus vier Stadien. Nach dem $\frac{5}{3}$-Akkord zu Beginn ergreift eine der Oberstimmen die Sekund zum Bass – je nach Stimmzahl ergänzt durch Quarte und Sexte (A) oder durch die Quinte (B). Die Auflösung dieses Vorhalts führt zu einem instabilen Sext- oder Quintsextakkord über dem Leitton, der schließlich zum Tonika-Grundakkord zurückführt. Oft intensiviert ein Oktavsprung zu Beginn das metrische Gewicht der Vorhaltsdissonanz (C).

Den zweistimmigen kontrapunktischen Kern der Bassvorhalts-Eröffnung bilden die *clausulae principales* (→ S. 40) mit der Diskantklausel in der Unterstimme und der Tenorklausel in einer der Oberstimmen (Bsp. 38-A und B). Die Sekunddissonanz wird im dreistimmigen Satz durch eine Quart (C bis E) oder eine Quint ergänzt (F). Im vierstimmigen Satz ist sie unter anderem Teil eines $\frac{6}{4}_{2}$-Akkords (G).

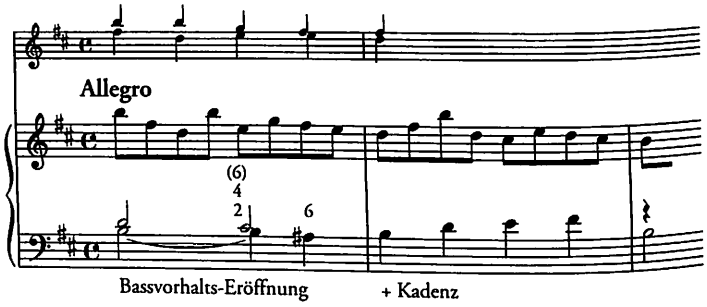
Nicht selten wird das Modell im doppelten Kontrapunkt ausgeführt (vgl. Bsp. 39 oder J. S. Bachs a-Moll-Invention). Der Beginn von Zipolis *Gavotta* in h-Moll (Bsp. 40) entspricht der Aussetzung von Bsp. 38-D. Die Figuration der rechten Hand beinhaltet aber in den Brechungen – wie im klein gedruckten System angedeutet – eine weitere Stimme.



Beispiel 38: Der Bassvorhalt mit seinen drei- bis fünfstimmigen Realisierungen[42]



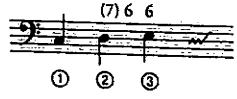
Beispiel 39: G. F. Händel, Andante aus der Suite *in g-Moll HWV 432 (Erste Sammlung, London 1720)*



Beispiel 40: Domenico Zipoli, Gavotta (aus: Sonate d'Intavolatura per Organo e Cimbalo, *Rom 1716)*

Zweifellos die bekannteste Ausführung des Bassvorhalts-Eröffnungsmodells erklingt im C-Dur-Präludium aus dem ersten Teil des *wohltemperirten Claviers*. Das Incipit dieses Stückes ist eine in Sechzehntel-Arpeggi gebrochene Fassung von Bsp. 38-I. Es weist regelmäßige Stadien von je doppelter Motivlänge auf und demonstriert uns so, dass je nach Erfindung, Taktart oder Affekt jedes Stadium gedehnt werden kann.

3. Die ①-②-③-Eröffnung

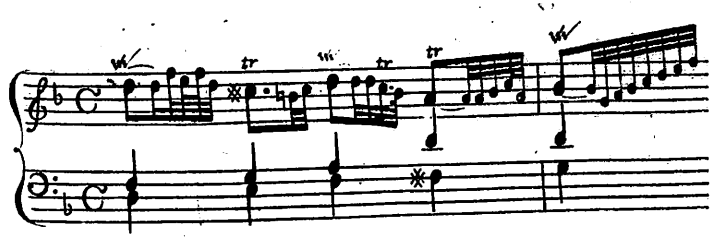


Dieses Modell, auch als ‚Do-Re-Mi' bekannt,[43] durchläuft aufsteigend die ersten drei Stufen der ‚einfachen Oktavregel' (→ Bsp. 1 auf S. 104), wobei die zweite Stufe oft mit einem 7-6 Vorhalt ‚angereichert' ist.

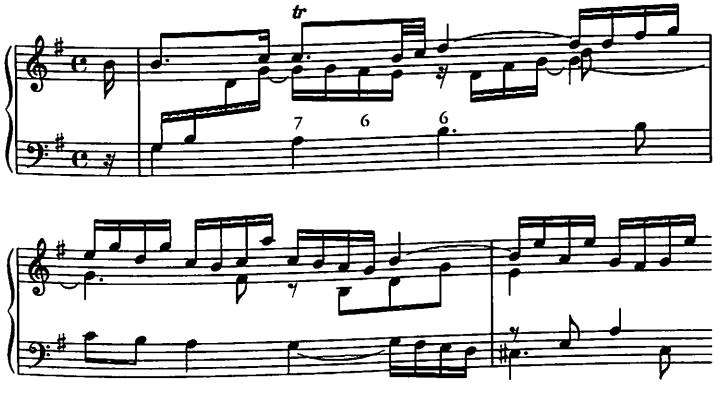
42 Für eine ausführlichere Abhandlung des Bassvorhaltes vgl. auch Muffat 1699, S. 12–13, 17, 26 und 119.

43 Vgl. Gjerdingen 2007, S. 77–88 und S. 457. Bei Gjerdingen kann das ‚Do-Re-Mi' (siehe die folgenden Ausführungen zu Bsp. 14) auch in der Oberstimme liegen.

Wie bei der Bassvorhalts-Eröffnung bilden auch beim ①-②-③-Modell die *clausulae principales* dessen zweistimmigen kontrapunktischen Kern, hier aber mit getauschten Stimmen: Statt der Diskantklausel liegt die zur Terz aufsteigende Tenorklausel im Bass und die Diskantklausel in einer der Oberstimmen. Die dritte Stimme verdoppelt den Bass in der Regel in parallelen Terzen (Bsp. 41) oder Dezimen (Bsp. 42, mit dem oben erwähnten 7-6-Vorhalt in der figurierten Mittelstimme).

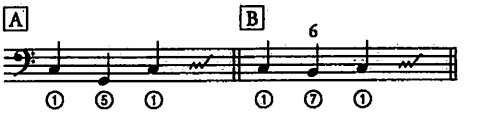


Beispiel 41: G. F. Händel, Air aus der Suite *in d-Moll HWV 428 (*Suites des Pieces pour le Clavecin – *Erste Sammlung, London 1720)*



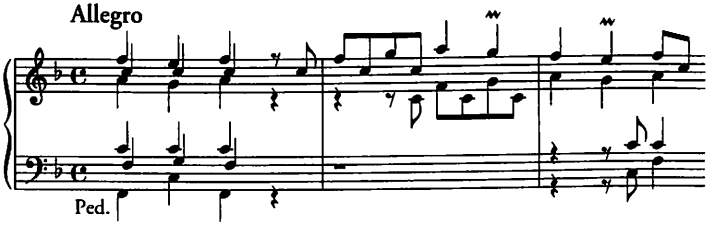
Beispiel 42: J. S. Bach, Allemanda aus der Französischen Suite *Nr. 5 in G-Dur BWV 816*

4. Das Tonika-Dominant-Pendel



Dieses Eröffnungsmodell besteht in der Regel aus drei Stadien, einer Pendelbewegung von der Tonika zur Dominante und zurück zur Tonika. Die Dominantharmonie kann dabei sowohl als Grundakkord (A) wie auch als Sextakkord über der siebten Stufe (B) erscheinen.

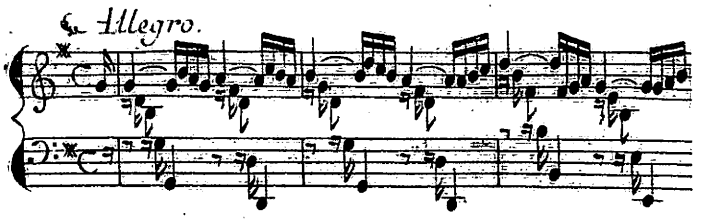
Ähnlich wie in Johann Sebastian Bachs Orgelbearbeitung eines Vivaldikonzerts in a-Moll (BWV 593) bildet auch im folgenden Beispiel das Tonika-Dominant-Pendel mit vollstimmigen Tuttischlägen den effektvollen Beginn eines Concertos:



Beispiel 43: Johann Gottfried Walther, Concerto del Sig. Tommaso Albinoni appropriato all'organo, *Beginn des ersten Satzes*[44]

Durch eine mehrmalige Wiederholung der Pendelbewegung erhöht sich die Zahl der Stadien. Nicht selten begleitet eine 1̂-2̂-3̂-Bewegung in der Oberstimme die Bassbewegung:

44 Neuausgabe: Walther 1966.

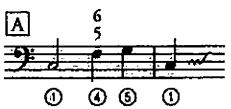


Beispiel 44: G. F. Händel, Allegro aus der Suite *in G-Dur HWV 441 (Zweite Sammlung, London 1733)*

5. Erweiterte Bassklausel-Kadenzen

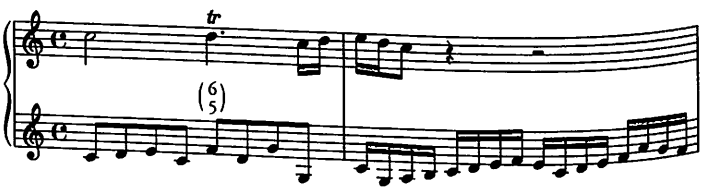
Alle bereits besprochenen, aber auch die meisten übrigen Eröffnungsmodelle setzen sich aus Kadenzklauseln zusammen und etablieren mithilfe kadenzähnlicher Vorgänge die Tonart des folgenden Stücks. Alles andere wäre in einer barocken Tonsprache auch höchst befremdlich. Unter den Bassklauselkadenzen ist es aber vor allem die ①-④-⑤-①-Kadenz, die neben Orgelpunkt- und Bassvorhalts-Eröffnung zu den meist gebrauchten Eröffnungsmodellen zählt. Oft wird der Weg zwischen erster und vierter Stufe durch Zwischenstationen verlängert. Dadurch entstehen relativ lang gestreckte Modelle (siehe 5.2 und 5.3), die ein Stück mit einer gewissen Großzügigkeit beginnen lassen.

5.1 Die ①-④-⑤-①-Eröffnung

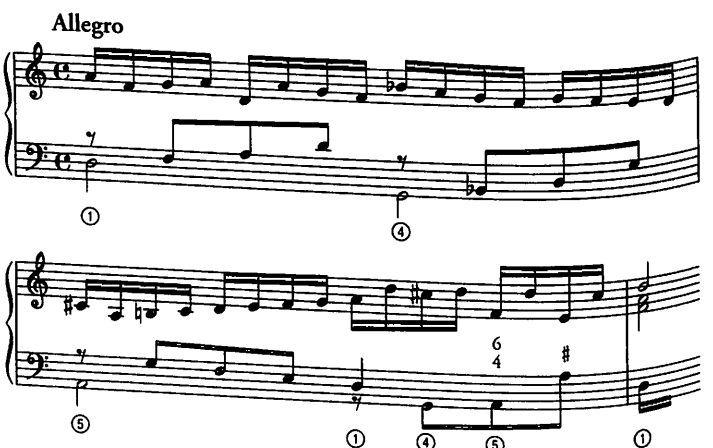


Die ①-④-⑤-①-Eröffnung besteht aus einer der üblichsten Kadenz-Formeln des Barock und berührt mit ihren vier Stadien Tonika, Subdominante, Dominante und Tonika der zugrundeliegenden Tonart.

Bei diesem Eröffnungsmodell handelt es sich um eine ausgesprochene Schlussformel. Um zu vermeiden, dass das Stück endet, bevor es eigentlich begonnen hat, mündet die Melodie beim vierten Stadium in der Regel nicht in die Oktav über dem Bass, sondern öffnet zur instabileren Terzlage (Bsp. 45). Denkbar ist aber auch eine Lösung wie in Bsp. 46: Die Eröffnung schließt zwar in Oktavlage, durchläuft aber die ①-④-⑤-①-Folge zuerst in Halben, dann nochmals mit schnellerem ‚harmonischem Aktions-Tempo' in Achteln und bringt mit dieser Beschleunigung die Musik erst richtig ‚in Gang'. Typisch für dieses Eröffnungsmodell (wie auch für dessen Erweiterungen, der im Folgenden zu besprechenden Granduca- und Pachelbel-Eröffnung) ist der Quintsextvorhalt auf der vierten Stufe (siehe Bsp. 47).

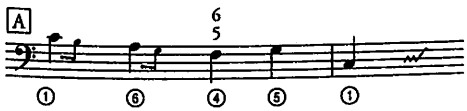


Beispiel 45: G. F. Händel, Allegro aus der Sonata *C-Dur HWV 578*

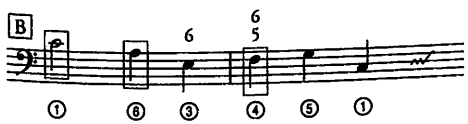


Beispiel 46: Domenico Zipoli, Allemanda *(aus:* Sonate d'Intavolatura per Organo e Cimbalo, *Rom 1716)*

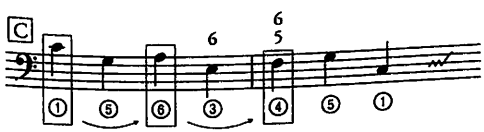
5.2 Die ‚Granduca'-Eröffnung



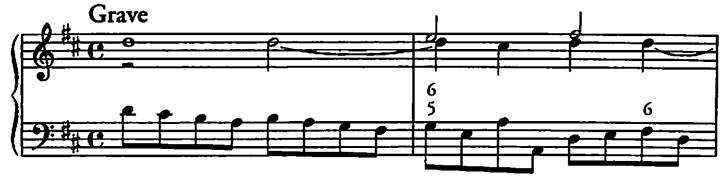
In einer Variante der ①-④-⑤-①-Eröffnung vermittelt die sechste Stufe zwischen ① und ④ in einem terzweise fallenden Bass (A). Die Terzsprünge werden oft mit Durchgängen aufgefüllt (Stichnoten) oder aber die ①-⑥-④-Folge um vermittelnde Harmonien erweitert (B). All diesen Varianten gemeinsam ist der terzweise absteigende Weg des Basses von der ersten über die sechste hin zur relativ betonten vierten Stufe.



Die reichste Form der Granduca-Eröffnung mit sieben Stadien beginnt mit einem Gegenschrittbass und entspricht den Anfangstakten der *Aria di Firenze*, die auch unter dem Namen *Ballo del Granduca* bekannt ist (C).[45] Ihr verdankt das Modell den hier verwendeten Namen.

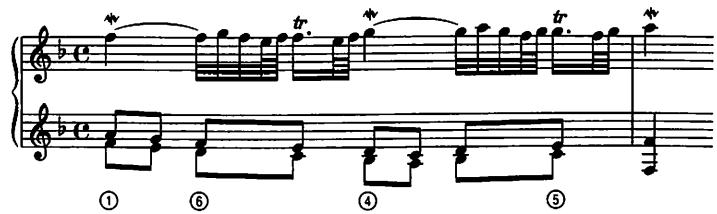


Bei der Granduca-Eröffnung bleibt zu Beginn üblicherweise die î als gemeinsamer Ton der ersten und sechsten Stufe über dem Bass liegen. Dieser Liegeton erlaubt es im dreistimmigen Satz, mit der zweiten Stimme verzögert im Einklang einzusetzen und damit die Vorhaltsdissonanz über der vierten Stufe vorzubereiten. Während die Oberstimme mit ihrer î-2̂-3̂-Bewegung eine Tenorklausel bildet, liegt die synkopierte Diskantklausel in der Regel in der Mittelstimme:



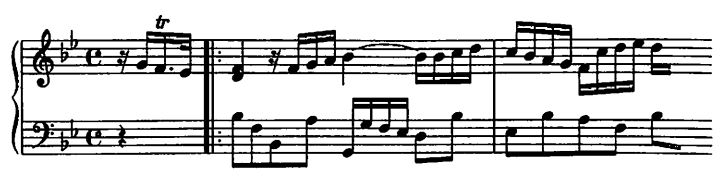
Beispiel 47: Arcangelo Corelli, Sonata *op. 3/2, Grave*

Im Eröffnungssatz von Händels F-Dur-Suite HWV 427 erklingt die gleiche Oberstimme, aber reich verziert, begleitet von der mit Durchgängen versehenen (siehe oben die Variante A mit Stichnoten) und ausgeterzten Basslinie in der linken Hand:



Beispiel 48: G. F. Händel, Adagio *aus der* Suite *in F-Dur HWV 427 (Erste Sammlung, London 1720)*

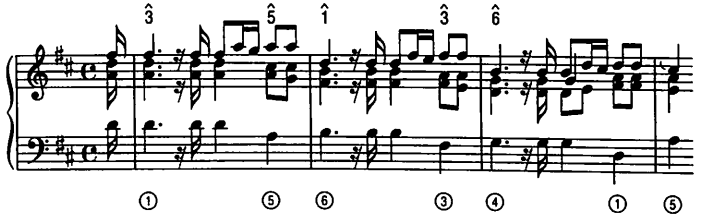
Zwischen sechster Skalenstufe und Kadenz ist oft ein Sext-Akkord über der dritten Stufe eingeschoben (Variante B in der obigen Übersicht). In einer Allemande seiner zweiten Suitensammlung von 1733 (Bsp. 49) verwendet Händel eine Standardmelodie für dieses Bassmodell, die sich auch schon bei Corelli findet (vgl. Bsp. 51).



Beispiel 49: G. F. Händel, Allemande aus der Suite *B-Dur HWV 440 (Zweite Sammlung, London 1733)*

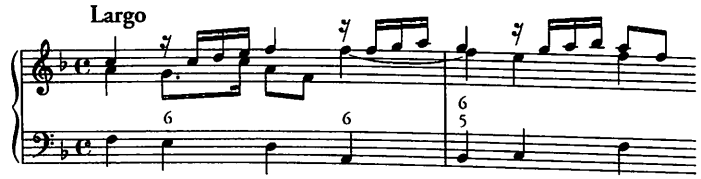
45 Die *Aria di Firenze* komponierte Emilio de' Cavalieri für die Hochzeitsfeierlichkeiten des Großherzogs (it. *granduca*) der Toscana, Ferdinando I. de' Medici, im Jahre 1589. Robert O. Gjerdingen nennt dieses Modell ‚Romanesca' (Gjerdingen 2007, S. 25–43 und 454). Dieser Name ist aber irreführend, da der Romanesca-Bass in der Regel gänzlich anders harmonisiert wird.

Der Granduca-Bass (Variante C in der obigen Übersicht) erklingt im folgenden Beispiel in Kombination mit einer 3̂-5̂-1̂-3̂-6̂-Quintfallmelodie. Die beiden letzten Noten des Modells sind vertauscht, wodurch an die Stelle der Bassklausel-Kadenz ein zur Dominante hin öffnender Halbschluss tritt:



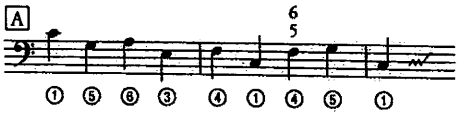
Beispiel 50: Antonio Vivaldi, erster Satz des Concertos *op. 3/9 (in der Clavierbearbeitung von J. S. Bach BWV 972)*

Oft ersetzt auch ein Sextakkord über der siebten Stufe den Grundakkord des zweiten Stadiums und glättet dadurch die Gegenschrittlinie im Bass zu einem Sekundgang:

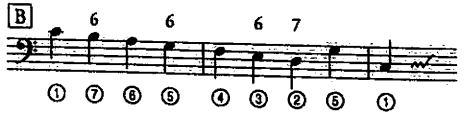


Beispiel 51: Arcangelo Corelli, Preludio der Sonata a tre *op. 4/7*

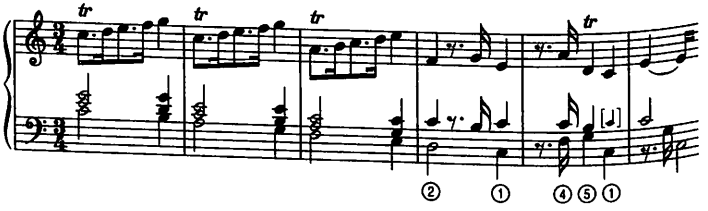
5.3 Die ‚Pachelbel'-Eröffnung



Der Bass dieses Eröffnungsmodells entspricht dem Ostinato des bekannten Kanons für drei Violinen und Continuo von Johann Pachelbel, daher auch der Name.[46] Die Pachelbel-Eröffnung stellt eine erweiterte Variante des Granduca-Modells dar. Oft ersetzen zu Beginn Sextakkorde die Grundakkorde auf der fünften, dritten und ersten Stufe. Bei konsequenter Weiterführung der dadurch entstehenden absteigenden Tonleiter tritt eine ②-⑤-①- an die Stelle der ④-⑤-①-Kadenz (B).



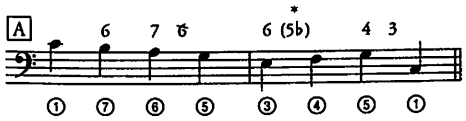
Da viele Eröffnungen bei der abschließenden Kadenz vom Modell abweichen, könnte man Bsp. 50 auch zu den Pachelbel-Eröffnungen zählen. Das folgende Beispiel variiert ebenfalls im Kadenzbereich das Modell (Variante B) und bringt sogar beide in der obigen Übersicht erwähnten Kadenzformeln:



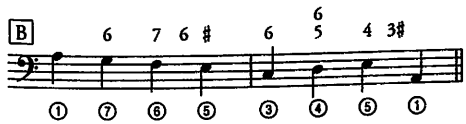
Beispiel 52: Domenico Zipoli, Sarabanda (aus: Sonate d'Intavolatura per Organo e Cimbalo, *Rom 1716)*

46 → Gegenschritt-Sequenz S. 74ff.

6. Die ‚Goldberg'-Eröffnung



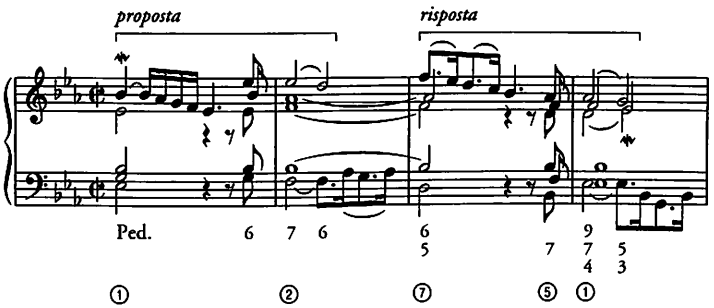
Der häufig auch als Ostinatothema verwendete ‚Goldberg-Bass' (A) besteht aus zwei Hälften. Die erste beruht auf einer abwärtsführenden Basslinie, die mit einer Tenorklauselkadenz auf der Dominante schließt. Die zweite mündet mit einer steigenden Basslinie in eine Bassklauselkadenz auf der Tonika und beendet dadurch – oft mit zwischendominantisch hervorgehobener Subdominantharmonie (*) – den Schwebezustand zwischen Tonika und Dominantregion.[47] In Moll tritt eine Mi-Kadenz an die Stelle der Tenorklauselkadenz. Hier sind deshalb die tonalen Verhältnisse wesentlich weniger zweideutig (B).



Die ersten acht Takte des Goldberg-Basses (so benannt nach dem gleichnamigen Variationszyklus J. S. Bachs) verwendete Georg Friedrich Händel mehrmals als Thema für Ostinatovariationen.[48] Als Eröffnung eines längeren Stücks jedoch ist das Modell überraschenderweise recht selten.

7. Weitere Eröffnungsmodelle

Im Grunde kann jedes Werk auf das zugrundeliegende Eröffnungsmodell hin untersucht werden. In vielen Fällen wird man die entsprechenden Anfangstakte einem der bisher besprochenen Typen zuweisen können. Aber auch wenn das nicht möglich sein sollte, lassen sich die Stadien einer Eröffnung leicht herauskristallisieren und aus ihnen ein neues Modell entwickeln. Schauen wir uns, um dies zu demonstrieren, den Beginn von Johann Sebastian Bachs Es-Dur-Präludium für Orgel aus dem *III. Theil der Clavier Übung* etwas näher an:



Beispiel 53: J. S. Bach, Präludium pro Organo pleno *Es-Dur BWV 552/1, Beginn*

Die Eröffnung durchläuft taktweise vier Stadien:

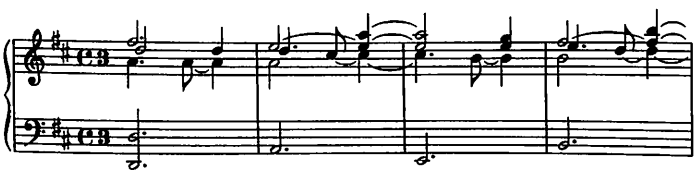
- Stadium 1 / Takt 1: Es-Dur-Tonika, zuerst als Grundakkord, dann als Sextakkord
- Stadium 2 / Takt 2: 7-6-Vorhalt über der zweiten Skalenstufe im Bass
- Stadium 3 / Takt 3: dominantische $\frac{6}{5}$-Harmonie über ⑦ (In der Oberstimme erklingt eine abgewandelte Form des Hauptmotivs aus Takt 1.)
- Stadium 4 / Takt 4: Quartvorhalt über der Tonika im Bass (Dieser korrespondiert mit dem 7-6-Vorhalt von Takt 2, wird aber durch eine Erweiterung zum dreifachen Vorhalt intensiviert.)

Die beiden ersten und die beiden folgenden Stadien gehören zusammen wie *proposta* (it. = ‚Antrag', hier auch im Sinne von ‚Frage') und *risposta* (‚Antwort') und entsprechen einem zweiteiligen Modell, das Robert O. Gjerdingen als ‚Meyer' bezeichnet.[49] Es ist mit Blick auf die seinerzeitigen Kontroversen um die mangelnde Modernität von Bachs Stil (dem sogenannten ‚Scheibe-Birnbaum-Streit') durchaus denkbar, dass der Komponist hier und an vielen weiteren Stellen bewusst auf ein ‚galantes' Vokabular zurückgriff, um sein äußerlich eher der Tradition verbundenes Orgelwerk zeitgemäßer zu gestalten. Eine Moll-Variante dieses Eröffnungsmodells zeigt Bsp. 54.

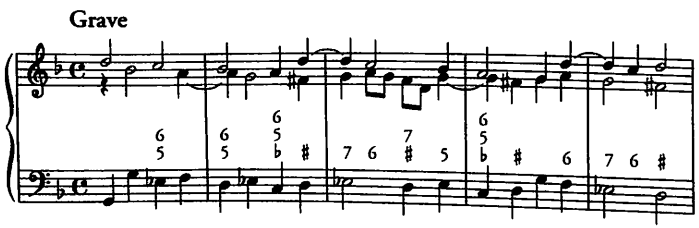
47 → Siehe hierzu auch (im Artikel zur *Oktavregel*) die Ausführungen auf S. 108f.
48 Und zwar für die Chaconne G-Dur HWV 435 bzw. 442/2 aus den *Suites des Pieces pour le Clavecin* (Zweite Sammlung, London 1733).
49 Vgl. Gjerdingen 2007, S. 111–128 und S. 459.

Beispiel 54: J. S. Bach, Adagio aus der Sonata *für Violine solo in g-Moll BWV 1001*

Ein Stück kann auch mit einem sequenzierenden Bassgang (→ Kapitel *Gänge – Sequenzen* ab S. 67) eröffnet werden. So zum Beispiel das *Präludium* in C BWV 924 aus dem *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* (→ Bsp. 1 auf S. 287) und die Sarabande in D von Froberger (Bsp. 55), die beide mit einer Quintstieg-Sequenz beginnen; oder die Triosonate op. 1/10 von Corelli, die mit einer Terzfall-Sequenz eröffnet wird (Bsp. 56).



Beispiel 55: Johann Jakob Froberger, Sarabande *in D*[50]



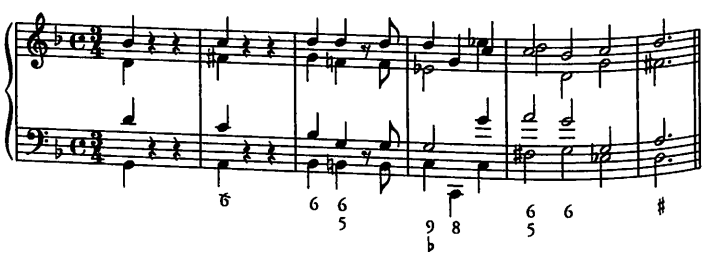
Beispiel 56: Arcangelo Corelli, erster Satz der Sonata a tre *op. 1/10*

Generelle Arbeitsanregungen

- Übe die hier vorgestellten Eröffnungsmodelle in verschiedenen Lagen und Tonarten. (Beachte, dass alle Modelle auch in Moll gespielt werden können.)
- Die Partimenti des Kapitels *Gänge – Sequenzen* (→ ab S. 76ff.) verwenden durchgehend die Bassvorhalts-Eröffnung zu Beginn, nach dem Doppelstrich und bei der Rückkehr zur Haupttonart. Erarbeite dir einen dieser Bässe und verändere ihn, indem du die Bassvorhalts-Eröffnung durch ein anderes Modell ersetzt.
- Beginne zunächst mit einfachen, unverzierten Fassungen der hier präsentierten Modelle und ‚elaboriere' diese dann, indem du sie zum Beispiel mit Akkord-Brechungen, Arpeggi oder charakteristischen Motiven figurierst.
- Bestimme die in bestehenden Werken verwendeten Eröffnungsmodelle und überführe sie in andere Affektzustände oder Metren.

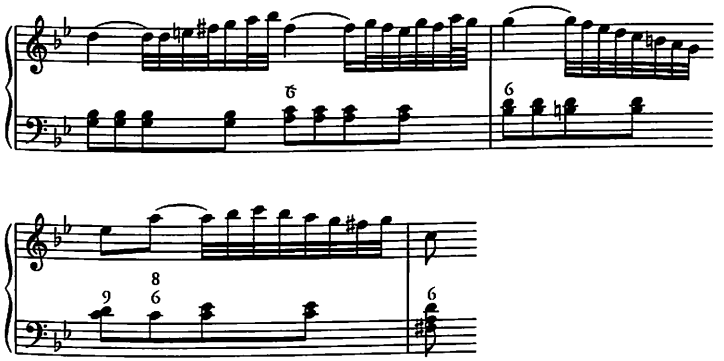
Als Quelle sind die Concerti Grossi op. 6 von Arcangelo Corelli empfehlenswert. Sie bieten eine Art kleine Enzyklopädie verschiedener Eröffnungsmodelle:

- Studiere die Eröffnung des Concerto Op. 6, Nr. 8 (Bsp. 57) und spiele sie anstatt als Vivace im 3/4-Takt als Adagio in **C**. Fülle die Pausen in der rechten Hand mit Diminutionen und spiele in der linken Hand repetierte Achtel (Bsp. 58).



Beispiel 57: Arcangelo Corelli, Vivace aus dem Concerto grosso *op. 6/8 (Concerto-grosso-Part)*

50 Froberger 2002, Bd. 3, S. 36.



Beispiel 58: Variierte Ausführung des Eröffnungsmodells von Bsp. 57 (Die Diminutionen der rechten Hand stammen aus der Sinfonia zu J. S. Bachs Kantate «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» BWV 12.)

Vor allem Variationswerke bieten ein interessantes Arbeitsfeld an: Das ‚Thema', das für die Variationen gebraucht wird, zeigt meist eine einfache Ausführung eines Eröffnungsmodells, die in den verschiedenen Variationen dann ‚elaboriert' wird. So eröffnet zum Beispiel Johann Pachelbels *Aria prima* aus dem *Hexachordum Apollinis* ein Tonika-Dominant-Pendel (siehe oben unter Nr. 4), Händels *Air mit Variationen* aus der 3. Suite in d-Moll HWV 428[51] eine ①-②-③-Eröffnung (Nr. 3) und das Thema zweier Chaconnes von Händel[52] eine Goldberg-Eröffnung (Nr. 6).

51 Siehe oben Bsp. 41.
52 Siehe Anm. 48.

Kapitel 2

Figuration und Variation

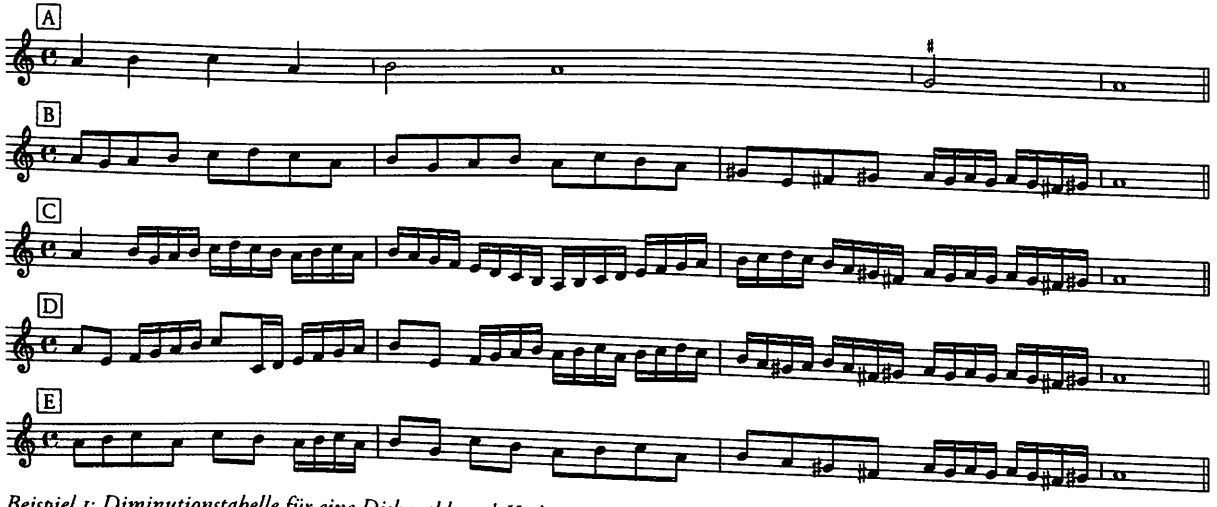
Kadenzfiguration in verschiedenen Stilen

Sven Schwannberger

Der Begriff Kadenz (von lat. *cadere* = fallen) bezeichnet in der heutigen Sprache über die Musik verschiedene Phänomene: zum einen eine typische, in allen Tonarten durch-‚exerzierbare' harmonische Progression, wie sie in der klassischen Harmonielehre seit dem 19. Jahrhundert beschrieben wird (im einfachsten Falle I-IV-V-I); zum anderen in Arien oder (Solo-)Konzerten einen Abschnitt unbegleiteten solistischen Singens oder Spielens, der meist durch Quartsextakkord über der fünften Skalenstufe im Bass eingeleitet wird. Blickt man aus historischer Sicht auf das Phänomen Kadenz, stellt man fest, dass Kadenzen in der Theorie des Spätmittelalters und der Renaissance als das Zusammenkommen mehrerer kontrapunktischer Elemente betrachtet wurden. Diese Elemente werden Klauseln (lat. *claudere* = schließen) genannt.[1] Die virtuose melodische Ausgestaltung dieser Momente durch einen Sänger oder Instrumentisten stellt letztlich die Grundlage wie zugleich auch Synthese der beiden oben beschriebenen Phänomene dar.

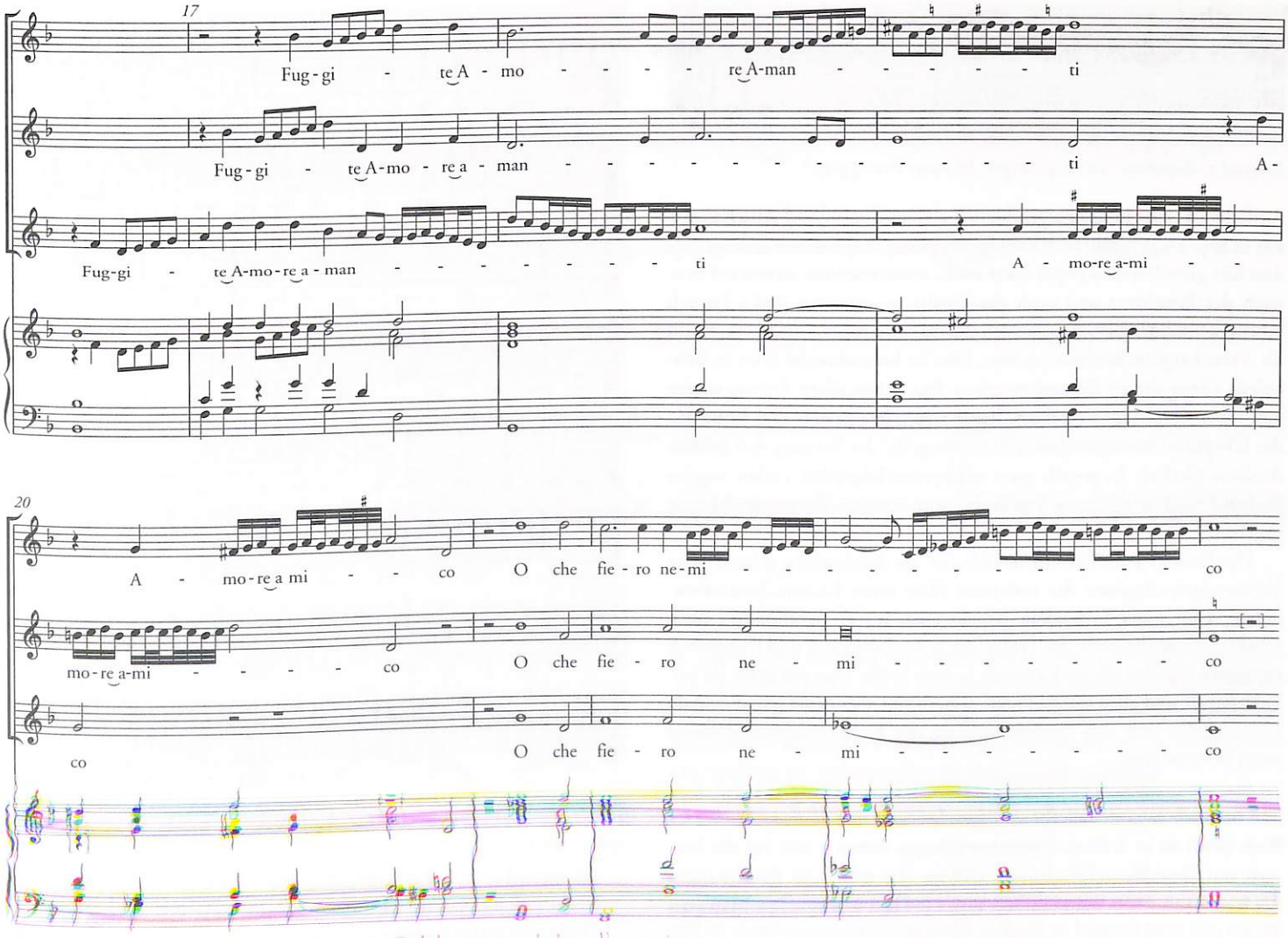
Wir finden bereits in den frühesten Diminutionstraktaten Formeln zur Ausführung standardisierter Kadenzklauseln und der sie einleitenden Noten (sowohl Ganassi als auch Ortiz geben Beispiele).[2] Bsp. 1 gibt das Modell Giovanni Bassanos für eine Kadenzformel mit abschließender Diskantklausel (A) und die dazugehörigen Diminutionen (B–E) wieder.

Ab 1600 scheint sich der *gruppo* (auch *groppo, gruppi, groppetto* etc.) – sozusagen eine Vorform des Trillers des 18. Jahrhunderts, aber mit einer exakten, genau artikulierten Anzahl Noten versehen – als wichtigste Standardlösung durchzusetzen. Er taucht sowohl bei Diskant-, als auch bei Tenorklauseln auf, mitunter sogar in mehreren Stimmen parallel. Elaborierte Beispiele finden sich etwa in Giovanni Luca Confortis *Breve et Facile Maniera*[3] und auch in Luzzasco Luzzaschis *Madrigali,* in denen ein extrem hoher Anteil der Kadenzen ausgeschriebene *gruppi* beinhaltet (Bsp. 2).



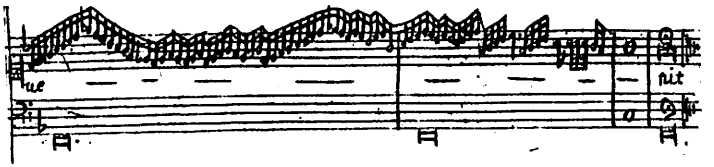
Beispiel 1: Diminutionstabelle für eine Diskantklausel-Kadenz nach Bassano (1585)[4]

1 → S. 38ff.
2 Eine Bibliographie der wichtigsten Quellen zur Diminution findet sich in Erig 1979, S. 403–404.
3 Conforti 1593.
4 Bassano 1585, S. 15.



Beispiel 2: Luzzasco Luzzaschi, Ausschnitt aus 8 dolcezze amarissime d'amore[5]

5 Luzzaschi 1601.

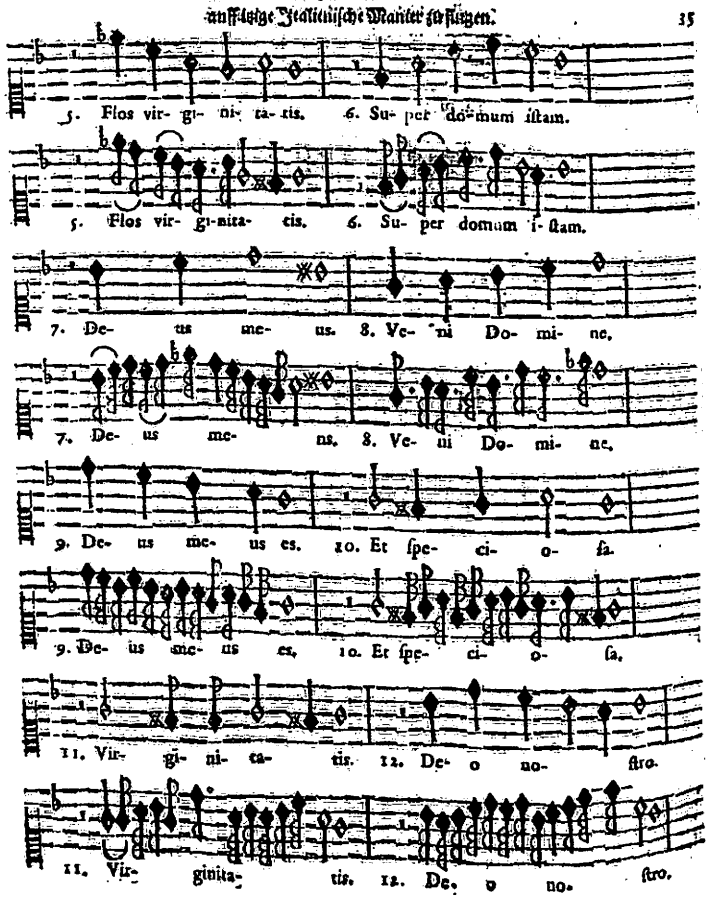


Beispiel 3: Ausschnitt aus Kapsbergers Motetti Passeggiati[6]

Auffällig ist, dass in der Folgezeit auch virtuos diminuierte Abschnitte – wie in Bsp. 3 – in ‚nackten' Kadenznoten enden. Es ist davon auszugehen, dass hier grundsätzlich *groppi* (oder *trilli*), sowie mitunter *accenti* auf bzw. nach der Penultima und auch der Finalis zu ergänzen sind.[7] Typisch scheint bei solistischem Singen auch das Austauschen der Kadenzklauseln als ‚Verzierungsmaßnahme' zu sein. Dies ist beispielsweise öfter in Banchieris *Cento Variati Passaggi* zu sehen. Bsp. 4 gibt einen Auszug wieder aus dieser überhaupt wichtigen, heute wenig beachteten und kaum für die Übepraxis herangezogenen Sammlung (in der Fassung von Johann Andreas Herbst). In jeweils zwei aufeinanderfolgenden Zeilen werden einfache und ausgezierte Versionen von Kadenz-Zusammenhängen gegeben.[8]

Das Prinzip der ‚Wesentlichen Manier' als durchgängig gehandhabte Verzierungsmaßnahme der vorletzten Note eines Kadenz-Zusammenhangs bleibt unter folgendem Aspekt auch im 18. Jahrhundert noch erhalten: Es ist dies stets der Triller, der in französischen und französisch geprägten Quellen oft auch einfach *cadence* heißt. Dies erscheint als beinahe banale und allzu simple Praxis, unterbleibt aber heute schon deshalb recht häufig, weil sich Spieler mitunter des Kadenz-Zusammenhangs nicht bewusst sind.

Das entsprechende Gebot gilt (wie französische, italienische und deutsche Beispiele zeigen) auch für absteigende Ganz- und Halbtonschritte im Bass, wenn sie in Kadenz-Zusammenhängen stehen – also für alle Formen von Tenorklausel-Kadenzen. Diverse Varianten von Auszierungen des Kadenzumfeldes mit praktisch ausschließlich wesentlichen Manieren finden sich zum Beispiel in Muffats *Florilegium*-Vorworten (Bsp. 5). Zur Ausführung der Verzierungszeichen bemerkt Muffat:



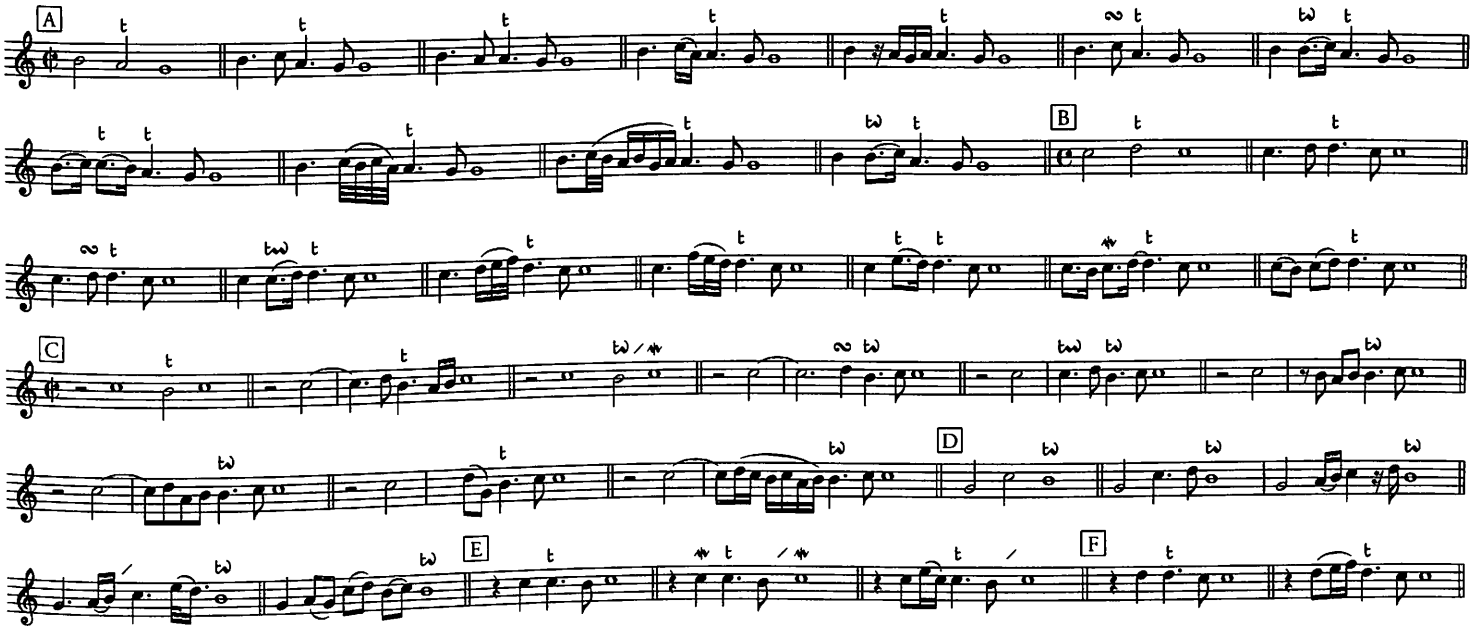
Beispiel 4

Semitremulus, der halbe Triller oder Zwicker (𝆔) fangt an, und hört in seiner Noten auff, hat gern die nächste untere umb einen halben Thon entlegene Noten zum Trillern, geschicht gemeinglich gantz Kurtz und befridiget sich offt mit einem eintzigen Widerschlag. Tremulus, der wahre, alte und gantze

6 Kapsperger 1612, S. 22.

7 Vgl. Zacconi 1596-1622, 1. Teil, f. 61–62 oder Bovicelli 1594; im Beispiel von Caccini bleibt keine lange Note ohne ein Maniereregnis (Caccini 1601, unpaginiertes Vorwort).

8 Herbst 1658, S. 34–47, hier: S. 35.



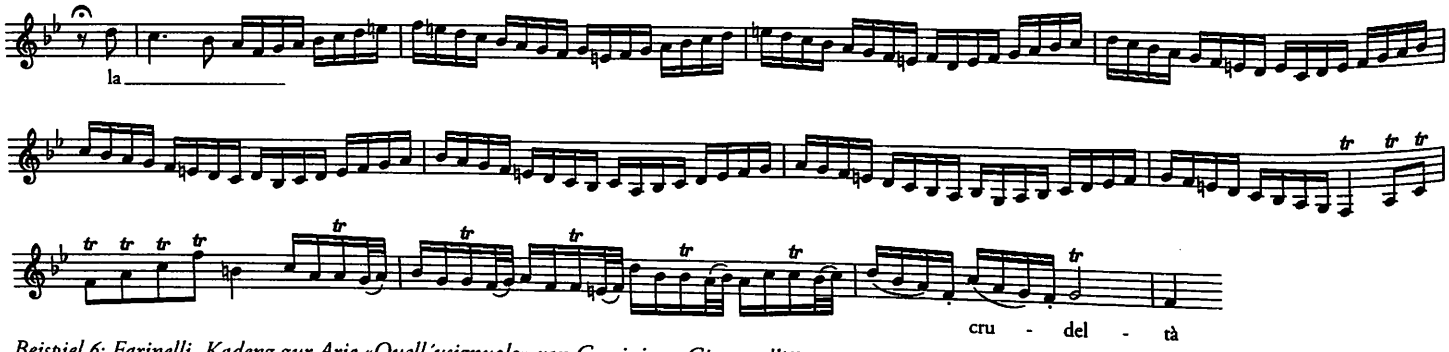
Beispiel 5: Kadenzmöglichkeiten bei Georg Muffat[9]

> Triller fangt von der nächsten obern an, und höret in seinem gezeichneten Clav auff. Ist entweder simplex, einfacht (t), oder Reflexus umbogen (tw) welcher seinen untern Clav auch ergreifft, und hernach in seiner Noten ruhet; oder Confluens zusammen fliessend (tw) welcher vom Reflexo nur in so weit unterschieden ist, weilen er in seiner Noten nicht ruhet sondern schnell in die folgende flüsset.[10]

Der Doppelschlag wird mit einer kurzen Pause von der vorhergehenden Note abgesetzt, beim *port de voix* (/) der nachfolgenden Note die vorhergende als betonter Vorschlag hinzugefügt.

Willkürliche Veränderungen vor und im Rahmen von Kadenzen sind im 18. Jahrhundert reichlich anzutreffen. Sie setzen sich (wie Bsp. 6 aus einer von Farinelli verzierten und mit einer Kadenz versehenen Arie zeigt) oft aus Sequenzen von Trillern und ähnlichen Kunststücken zusammen oder wiederholen so lange wie möglich virtuose Figuren, die in vielen Fällen den Ambitus der Stimme oder des Instruments ausreizen.

9 Vgl. Kolneder 1970, S. 97–98.
10 Ebd., S. 78; auf die Kennzeichnung einiger Auslassungen wurde verzichtet.



Beispiel 6: Farinelli, Kadenz zur Arie «Quell'usignuolo» von Geminiano Giacomelli[11]

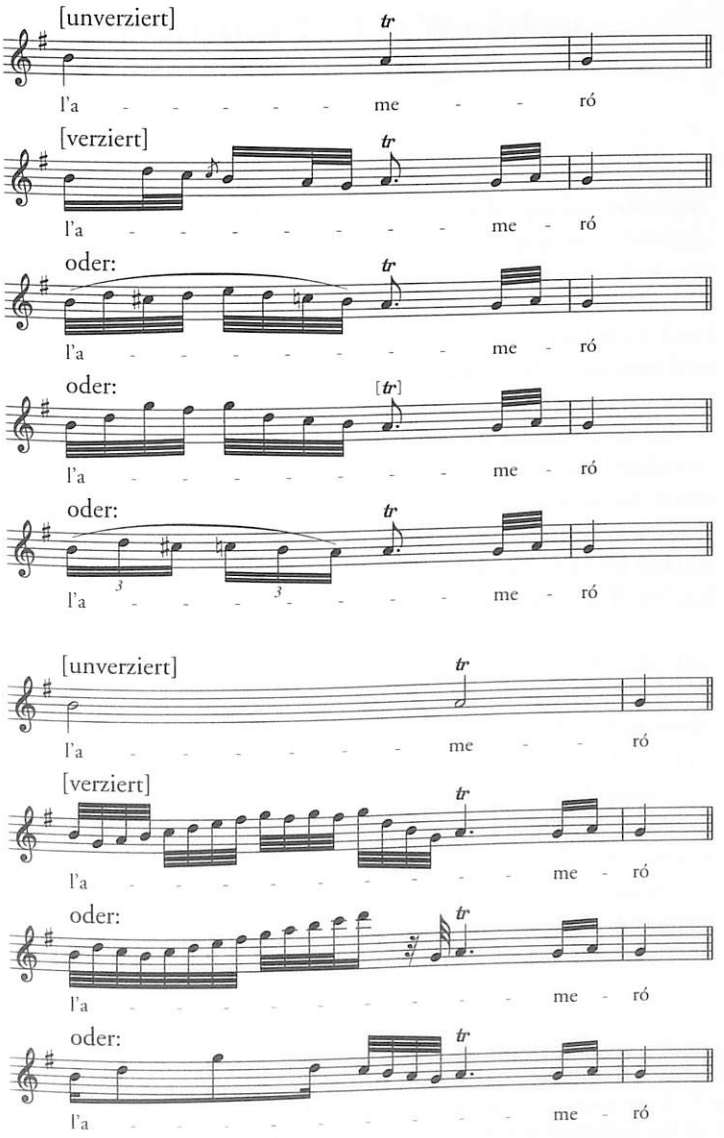
Einige Regeln zum Erfinden und Beurteilen von Kadenzen des spätbarocken und galanten Stils findet man samt Beispielen unter anderem in Quantz' Flötenschule.[12] Aber auch für den vokalen Bereich sind von Hiller entsprechende Kadenzverzierungen überliefert (siehe Bsp. 7). Das eben erwähnte Verfahren, in der Improvisation von Kadenzen die Grenzen der ‚Stimme' auszuloten, lässt sich durch die Jahrhunderte auch im instrumentalen Bereich immer wieder beobachten, wie das reizvolle Bsp. 8. von Benda abschließend nochmals vor Augen führt. Übrigens zeigt sich hier darüber hinaus, dass der beschließende Triller *(cadence)* eher in der unteren Oktave, in der die Stimme (oder das Instrument) ja traditionell kräftiger klingen soll, angebracht wird.

In der Barockzeit traten Konzertmeister oder an der Aufführung beteiligte Komponisten häufig mindestens einmal im Verlauf einer Oper durch eine lange Solokadenz hervor: Belegt ist dies beispielsweise für Vivaldi durch Beschreibungen Uffenbachs, für Händel durch überliefertes Material von Babell.[13]

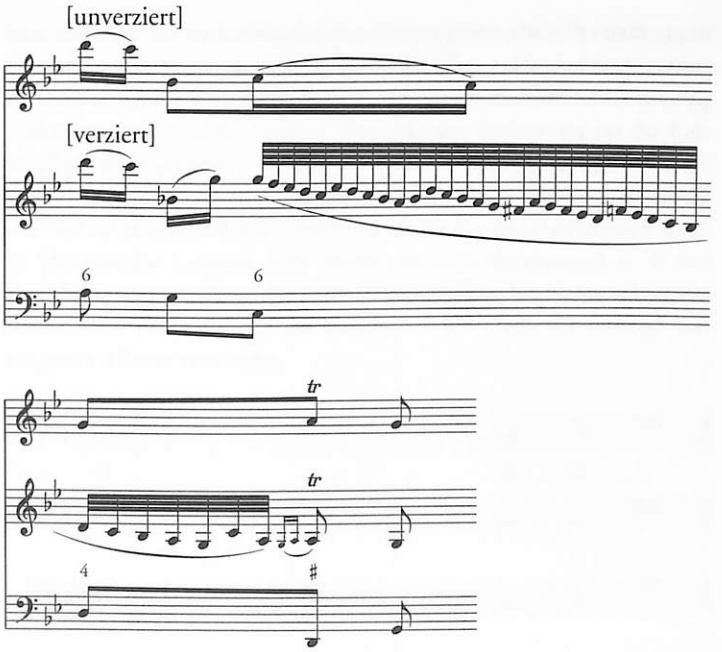
11 Aus: Ott 1997-2000, Bd. 5, S. 282–283.

12 Sie werden wegen der leichten Zugänglichkeit der Quelle hier nicht weiter resümiert und der Leser auf das XV. Hauptstück des Quantz'schen Texts (Quantz 1752, S. 151–164) sowie die dazugehörigen gestochenen Tafeln (am Ende des Traktats, Nr. 20–21) verwiesen.

13 Vgl. Preussner 1949, S. 67 bzw. Babell 1717 (darin die Arie *Vo fa guerra*, S. 61–77).



Beispiel 7: Kadenzverzierungen von Johann Adam Hiller[15]



Beispiel 8: Franz Benda, Violinsonate Nr. 2[16]

Obschon bis ins 20. Jahrhundert hinein in diversen Negativaussagen über das Ausufern von Kadenzen, insbesondere von Sängern, berichtet wird, so zählen sie doch insgesamt zu denjenigen Orten, an denen der Ausführende im Rahmen des guten Geschmacks Fantasie zu zeigen eingeladen ist. Letztlich kann eine stilistische Sensibilisierung des heutigen Spielers nur über das langfristige Beobachten, Analysieren, Spielen und Nachempfinden originalen Materials, angefangen bei den frühesten Beispielen bis hinein ins 19. Jahrhundert,[14] erreicht werden: eine Herausforderung, aber auch eine beträchtliche Chance.

14 Für Sänger beispielsweise die Kadenzen bei Domenico Corri (Corri 1779-1810) oder die Kadenzen in der *seconde partie* von Manuel Garcias *Traité complet de l'art du chant* (Garcia 1848).

15 Aus: Ott 1997-2000, Bd. 1, S. 170–171.

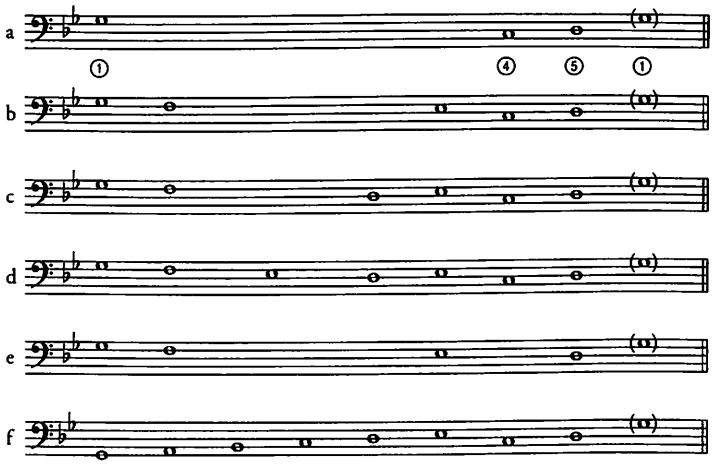
16 In der Version D-B Mus. ms. 1315/15, zitiert nach: Neumann 1978, S. 570.

Ostinatovariation 1 – Ein Workshop zum Lamentobass (Passacaglia)

Markus Schwenkreis

Variationsfolgen über einen gleichbleibenden, meist vier- oder achttaktigen Bass, wie zum Beispiel Passacaglia, Ciaccona, Bergamasca oder Folia, waren als Improvisations- und Kompositionsgattungen im 17. Jahrhundert weit verbreitet und beliebt. Im Spätbarock kommen sie, weil «die gar zu öfftere Wiederholung des Unterwurffs [des ‚Subjekts' oder Themas], aller Variation ungeachtet, dennoch verdriesslich fällt und einen Eckel verursacht»,[1] allmählich außer Mode. Gleichwohl sind Variationen über einen Ostinatobass ein hervorragender Einstieg in die Welt der barocken Improvisationskunst.[2] Bereits nach kurzer Zeit hat der angehende Improvisator die harmonischen Gegebenheiten des nur wenige Takte umfassenden Bassablaufs verinnerlicht und kann sich voll und ganz auf dessen Figuration und Variation konzentrieren. Sozusagen spielend gewinnt er zunehmend an Sicherheit im Umgang mit dem Modell und wird dadurch in die Lage versetzt, sich nach und nach ‚vom Notenpult zu befreien' und eigene Ideen zu entwickeln.

Eine der Hauptgattungen der Ostinatovariation ist zweifellos die ‚Passacaglia' (von span. *pasar una calle* = ‚durch die Straße gehen'). Die ersten erhaltenen Belege für diese Gattung bilden kurze Stücke für die spanische Gitarre, die als Begleitung oder Instrumentalritornelle für Lieder und im Instrumentalunterricht für Anfänger Verwendung fanden.[3] Später dann gehörte der *passacaglio* während des gesamten 17. Jahrhunderts zu den zentralen Gattungen der Ostinatovariation in Italien. Von der *ciacona* unterscheidet er sich in dieser Zeit hauptsächlich durch ein langsameres Tempo und die bevorzugte Verwendung der Molltonarten. Ansonsten wurden die Bezeichnungen ‚Passacaglia' und ‚Ciacona' (frz. *passecaille* bzw. *chaconne*) oft auch weitgehend synonym gebraucht.[4] Der italienische *passacaglio* steht meistens im Dreiertakt. Wie Bsp. 1 demonstriert, konnte das ursprüngliche viertaktige Schema mit ①-④-⑤-①-Bass (a) beliebig verändert und erweitert werden.[5] Von zentraler Bedeutung für die Entwicklung der Gattung ist die dort verzeichnete Variante e, die auch unter dem Namen ‚Lamento-Bass' bekannt ist. Dieser von der ersten zur fünften Stufe absteigende Moll-Tetrachord erscheint sowohl diatonisch (z. B. in Monteverdis *Lamento della Ninfa*) wie auch chromatisch (z. B. bei J. S. Bach im Crucifixus der *h-Moll-Messe*).[6] Wie der Name schon andeutet, wird dieser Bass in der Vokalmusik vor allem für traurige und klagende Affekte verwendet.



Beispiel 1: Varianten des Passacaglio-Basses (nach Hudson 1982, Bd. 3, S. xvii)

1 Mattheson 1739, S. 478.

2 Eine allgemeine Einführung und Hinweise zur praktischen Arbeit mit verschiedenen Ostinato-Bässen bietet Boquet-Rebours 2007 bzw. Erhardt 2011.

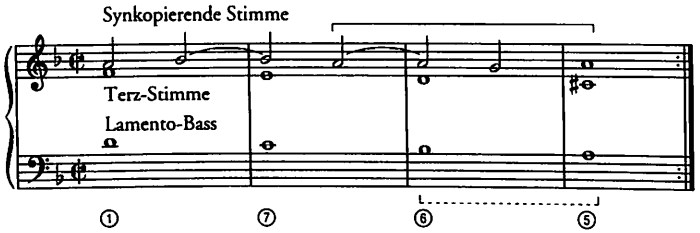
3 Hierzu und zu den folgenden Ausführungen zur Gattungsgeschichte vgl. Hudson 1982, Bd. 3 und Troschke 1997.

4 So ist zum Beispiel in Walthers *Musicalischem Lexicon* zu lesen: «Passacaglio [...] ist eigentlich eine Chaconne. Der gantze Unterscheid bestehet darinn, daß sie ordinairement langsamer als die Chaconne gehet, die Melodie matthertziger (zärtlicher), und die Expression nicht so lebhafft ist» (Walther 1732, S. 465).

5 Die abwechslungsreiche Bassführung der frühbarocken italienischen Passacaglio-Variationen (wie beispielsweise in Frescobaldis *Cento partite*) findet sich auch noch im 18. Jahrhundert, zum Beispiel in Johann Caspar Ferdinand Fischers IX. Parthie «Uranie» (Fischer 1738) oder Johann Sebastian Bachs *Capriccio sopra la lontananza del fratello dilettissimo* (BWV 992).

6 Für weitere Literaturbeispiele vgl. Ossi 1996.

Dieser Workshop konzentriert sich anfangs auf eine einzige der unzähligen Harmonisationsvarianten des Lamento-Basses: die dreistimmige 7-6-Passacaglia. Deren Gerüstsatz besteht aus drei Linien: dem Bass selbst, einer Terzstimme, die diesem in parallelen Terzen oder Dezimen folgt, und der synkopierenden Stimme (Bsp. 2). Letztere ergreift gegen Ende des ersten Takts die Sext zum Bass, wodurch die 7-6-Kette der beiden folgenden Takte vorbereitet wird. Der Gerüstsatz endet mit einer Mi-Kadenz, die auf der Dominante schließt. Später (siehe weiter unten bei Schritt 3) wird an deren Stelle eine Doppia-Kadenz treten.



Beispiel 2: Die 7-6-Passacaglia mit Mi-Kadenz

In den folgenden Übungen werden zunächst verschiedene Strategien besprochen, wie sich der Gerüstsatz mit Hilfe von Komplementärbewegung und Brechungen figurieren lässt. Die Beispiele bewegen sich dabei hauptsächlich im Stilbereich der *Aria variata* um 1700.[7] Gegen Ende des Workshops richtet sich das Augenmerk – bei der Besprechung weiterer Harmonisierungsvarianten des Lamento-Basses – auf verschiedene Sequenztypen und Stimmtauschvarianten im dreifachen Kontrapunkt. Die Auseinandersetzung mit der Passacaglia wird damit nicht nur zu einem weiten Übungsfeld für Sequenzen, sondern auch zur vorbereitenden Übung für ein bedeutendes Genre der Fugenkomposition.

Ideen zur Arbeit an der 7-6-Passacaglia

1. Deklination

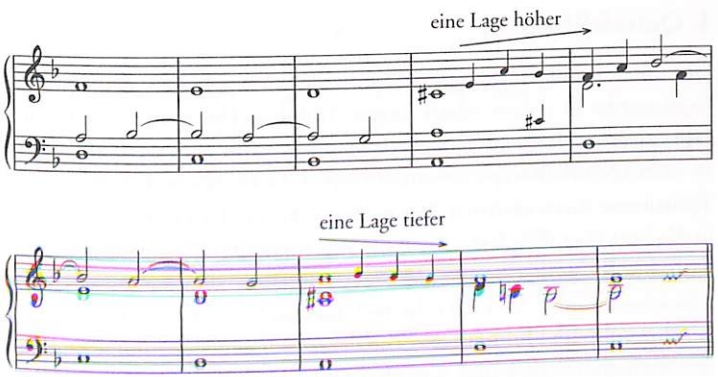
Bevor wir uns mit der Figuration des Gerüstsatzes aus Bsp. 2 beschäftigen können, ist es nötig, die einzelnen Linien des Satzes zu verinnerlichen und verschiedene Aufteilungen der drei Stimmen auf die Hände zu trainieren. Den größten Nutzen wird man aus diesen Deklinationsübungen vor allem dann ziehen, wenn man sie immer wieder auch in andere Tonarten transponiert.

Übungen

1. Spiele zum Lamento-Bass je eine der beiden Oberstimmen (Terz- oder synkopierende Stimme) und singe die andere dazu. Präge dir die Stimmen gut ein und lege, wenn möglich, für die folgenden Übungen die Noten beiseite.
2. Verteile die Stimmen von Bsp. 2 unterschiedlich auf beide Hände ([2-1], [1-2], [0-3] und [3-0]; auf der Orgel zusätzlich [2-0-1], [0-2-1] oder als Trio [1-1-1])[8] und transponiere den Satz in die ‚verwandten' Tonarten.
3. Spiele denselben Satz mit getauschten Oberstimmen, also in weiter Lage mit der Terzstimme im Sopran, und übe ihn wiederum – soweit dies griff-technisch möglich ist – mit unterschiedlicher Verteilung der Stimmen auf beide Hände.
4. Spiele die 7-6-Passacaglia abwechselnd in enger und weiter Lage und führe dadurch die Oberstimmen kontinuierlich nach oben oder unten. Bereite die neue Lage durch einen melodischen Übergang auf der A-Dur-Harmonie vor (Bsp. 3).

7 → Artikel zur *Aria variata* auf S. 251ff. Methodische Hinweise für eine stilistische Verfeinerung in Richtung des italienischen Frühbarock bietet Cumer 2007, eine konzentrierte Sammlung entsprechender Literaturstücke Hudson 1982, Bd. 3.

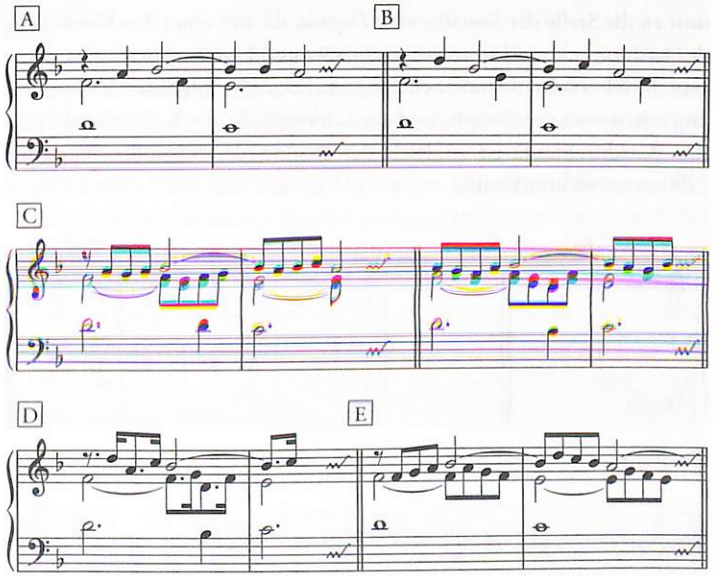
8 Zur hier verwendeten Notation der Handverteilung siehe S. 2.



Beispiel 3: Lagenwechsel im Gerüstsatz

2. Komplementär-Diminutionen

Eine typische Figuration der 7-6-Passacaglia besteht darin, abwechselnd die synkopierende und die Terz-Stimme zu diminuieren, so dass die Verzierungen der beiden Stimmen zusammengenommen einen kontinuierlichen ‚Komplementär-Rhythmus' ergeben. Dabei sollte immer die Stimme verziert werden, die sich als nächste bewegt. Die synkopierende Stimme wird also während der Auflösung des Septvorhalts figuriert. Sobald sie die Sext erreicht hat, übernimmt die Terzstimme die Bewegung und ‚landet' mit ihrer Diminution zusammen mit der neuen Bassnote auf der nächsten Eins. Einfachste Figurationen bestehen aus einer simplen Repetition der jeweiligen Note (Bsp. 4-A) oder einer sogenannten *superiectio* (‚Überwurf') in die obere Nebennote (B). Schon etwas aufwendiger sind ‚auftaktige Viererbündel' und andere Achtelfigurationen (C). Bereits einfachste rhythmische Varianten können für Abwechslung sorgen (D). Eine besonders attraktive Lösung verbindet synkopierende und Terz-Stimme zu einer durchgehenden Tonleiterbewegung (E).



Beispiel 4

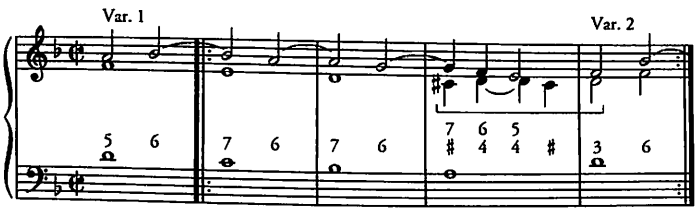
Übung

Vervollständige die in Bsp. 4 angedeuteten Variationen und spiele sie alle auch in weiter Lage. Ändere den Charakter der Figurationen durch einfache rhythmische oder artikulatorische Veränderungen. Erfinde selbst (oder unter Zuhilfenahme der Übersicht auf S. 255f.) ähnliche Diminutionen.

3. Cadenza doppia

Ein Schwachpunkt des bislang verwendeten Gerüstsatzes ist die Mi-Kadenz am Schluss eines jeden Bassdurchlaufs. Denn mit der dominantischen Dur-Harmonie am Ende eines jeden Bassdurchlaufs kommt die harmonische Bewegung für einen ganzen Takt zum Stillstand, bevor sie mit einer einfachen Bassklausel-Kadenz *(Semplice)* zur nächsten Variation weiterführt. Selbst wenn dieser Takt mit Überleitungsfiguren oder Lagenwechseln belebt wird (siehe oben Bsp. 3), gleicht die Situation beim Übergang zur nächsten Variation einem Staffellauf, bei dem die Läufer im Moment der Stabübergabe stehenbleiben. Im Gerüstsatz von Bsp. 5 tritt

nun an die Stelle der *Semplice* eine *Doppia*, die mit einer Beschleunigung des harmonischen Aktionstempos Spieler und Hörer zur nächsten Variation ‚hinüberzieht'. Damit werden die aufeinander folgenden Variationen eng miteinander verknüpft, und der Schlusspunkt der Kadenz und damit des Bassdurchlaufs ist zugleich der Beginn der folgenden Variation (‚Phrasenverschränkung').



Beispiel 5

Übungen

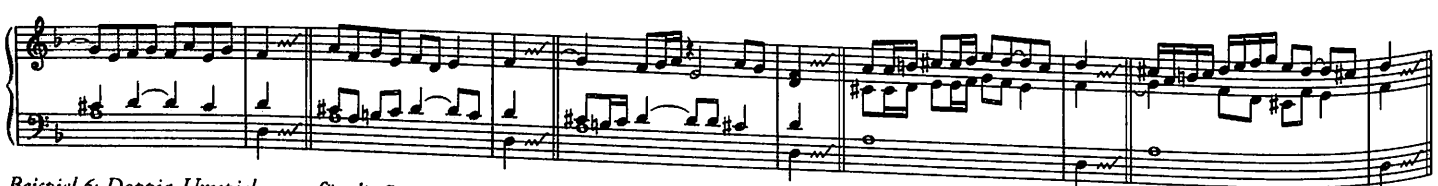
1. Dekliniere und figuriere den Gerüstsatz in beiden Lagen und mit verschiedenen Stimmverteilungen. Die Beibehaltung der für die 7-6-Sequenz gewählten Motivik während der Doppia ist – nicht zuletzt wegen des unterschiedlichen harmonischen Aktionstempos – nicht ohne weiteres möglich. Wiederhole dennoch die bisherigen Übungen und suche nach Möglichkeiten, das Figurationsmuster in der Kadenz irgendwie fortzusetzen.
2. Bsp. 6 enthält einige für die Passacaglia bearbeitete Doppia-Umspielungen aus der *Nova instructio* von Spiridion.[9] Übe sie (wenn möglich auch im Stimmtausch) und erfinde dazu passende Figurationen für die vorausgehende 7-6-Sequenz.

4. Quintfallfiguren

Die unter Punkt 2 gezeigten Diminutionen umspielen die Töne des Gerüstsatzes in einem relativ engen Ambitus. Um größere und damit expressivere melodische Gesten zu schaffen, kann man die Gerüstlinien zu einer Quintfalltreppe erweitern (Bsp. 7-A). In diesem Fall erreicht die Terzstimme ihren nächsten Ton nicht direkt, sondern springt zuvor kurz in die Sext über dem Bass. Auch die Septim der synkopierenden Stimme wird nicht unmittelbar in die Sext aufgelöst, sondern mittels einer ‚Umwegauflösung' über die Oberterz des Basstons.[10] Beide Oberstimmen berühren also im Quintfall den Ton der jeweils anderen Stimme und imitieren einander wiederum komplementär. Mithilfe von Oktavierungen lassen sich Einklänge (im Beispiel eingeklammert) zwischen den beiden Oberstimmen vermeiden. Indem man die Quint- bzw. Quartsprünge der Quintfalltreppe melodisch auffüllt, geben sie Anlass zu neuen Erfindungen (B). Statt der Terzstimme kann auch der Bass mit der synkopierenden Stimme in Dialog treten (C), oder es antworten beide mit einer Quintfallbewegung in parallelen Terzen bzw. Dezimen (C mit Stichnoten).

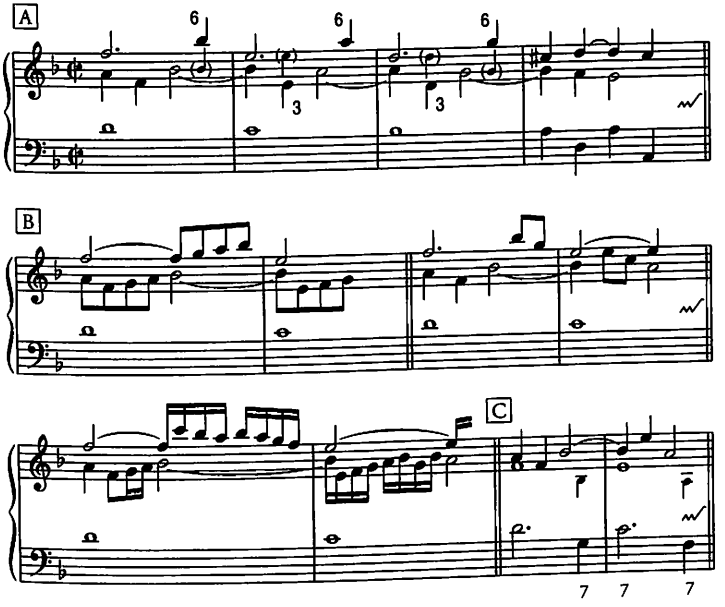
Übung

Vervollständige die in Bsp. 7 angedeuteten Variationen und spiele sie auch mit getauschten Oberstimmen. Finde eigene elegante Umspielungen der Quintfalltreppe, die mit schnelleren und gemischten rhythmischen Werten arbeiten.



Beispiel 6: Doppia-Umspielungen für die Passacaglia (nach Spiridion)

9 Vgl. Spiridion 1670-1675, 1. Teil, *Cadentia prima* Nr. 39, 2, 3, 10 und 5.
10 → Siehe hierzu auch das Bsp. 15 auf S. 77.



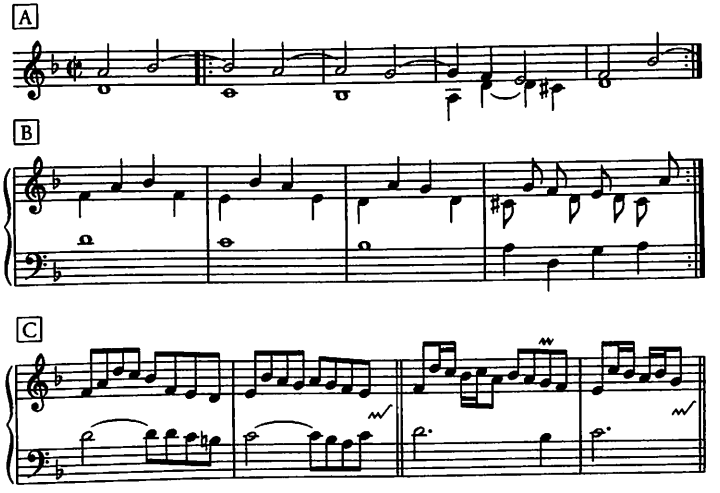
Beispiel 7

5. Brechungen

Neben der Diminution ist die ‚Brechung' eine der wesentlichen Figurations-Methoden des 17. und vor allem 18. Jahrhunderts. Dabei pendelt eine einzelne Stimme zwischen zwei Gerüstlinien hin und her und erzeugt dadurch – trotz geringer Stimmenanzahl – den Eindruck harmonischer Fülle. Als ‚Arpeggio' bezeichnet man eine Brechung, die drei oder mehr Gerüstlinien miteinbezieht. Mattheson demonstriert all dies in einem Kapitel seines *Vollkommenen Capellmeisters* (siehe die beiden folgenden Seiten).

Übungen

1. Studiere den Quellenauszug «Von gebrochenen Accorden» aus Matthesons *Vollkommenem Capellmeister* und vervollständige am Instrument spielend die unvollständigen Beispiele für die Brechung eines dreistimmigen Satzes.
2. Improvisiere nach dem Vorbild Matthesons (§ 5–7) eine Brechung des zweistimmigen Satzes von Bsp. 8-A und erprobe die fünf Brechungsarten für einen dreistimmigen Satz (§ 12 und 14) an Bsp. 5 (Transponieren nicht vergessen!).
3. Statt mit der recht mechanischen ‚Tremolo'-Bewegung Matthesons kann man sich auch im Zick-Zack-Kurs durch das Gerüst bewegen (Bsp. 8-B). Mit Diminutionen verziert ergeben sich aus solchen Brechungen melodisch bewegte Variationen (C).



Beispiel 8

«Von gebrochenen Accorden»

Johann Mattheson (1681–1764)[11]

§. 3.

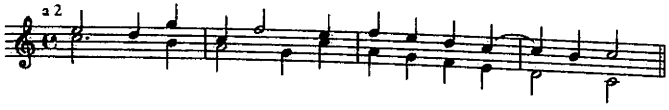
[...] Brechen heißt hier, wenn die Klänge einer Zusammen-Stimmung nicht auf einmahl, sondern nach einander vernommen werden.

§. 4.

Hieraus entspringt zugleich nicht nur ein grosser Zierath in besagten Instrument-Stimmen, sondern eine unendliche Veränderung, ja, so zu reden, eine unerschöpffliche Qvelle der Erfindungen. [...]

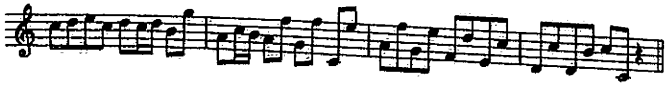
§. 5.

Die Beispiele müssen das beste zur Verständlichkeit und Vollziehung unsers Antrages thun. Daher ist nichts besser, als daß wir, ohne fernere Betrachtung, zum Wercke schreiten, und mit einem **zwostimmigen** Satze zeigen, wie sich derselbe, auf mancherley Art, in einer eintzigen Stimme mit gebrochenen Accorden hören lassen könne. Da ist er!



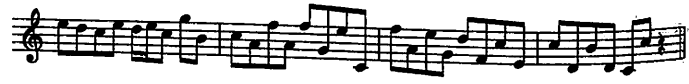
§. 6.

Wenn ich nun diese beide Stimmen in eine bringen wollte, und zwar durch die Brechung der Accorde **über sich**, so mögte der Satz etwa so heraus kommen:



§. 7.

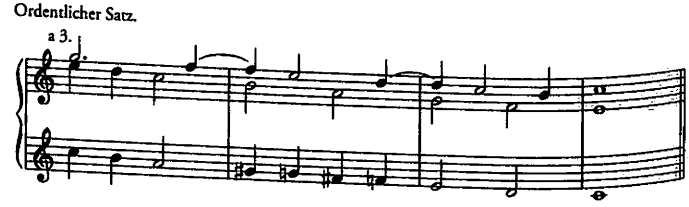
Sollten aber die Brüche **unterwärts** angebracht werden, dürfften sie folgender Gestalt ausfallen:



[...]

§. 12.

[Nun ...] wollen wir untersuchen, wie die Sache **mit dreien Stimmen** gerathen würde, nach Maaßgebung der folgenden schlechten [schlichten] und völlig-zusammen schlagenden Harmonie:



[...]

§. 14.

Ein solcher dreistimmiger Satz nun [...] kan auf fünferley Art in einander gezogen, und mit gebrochenen Accorden durchgeführet werden, als

1) Da man die beiden untersten Stimmen in eine bringet, und die obere so mitnimmt, wie sie da stehet.

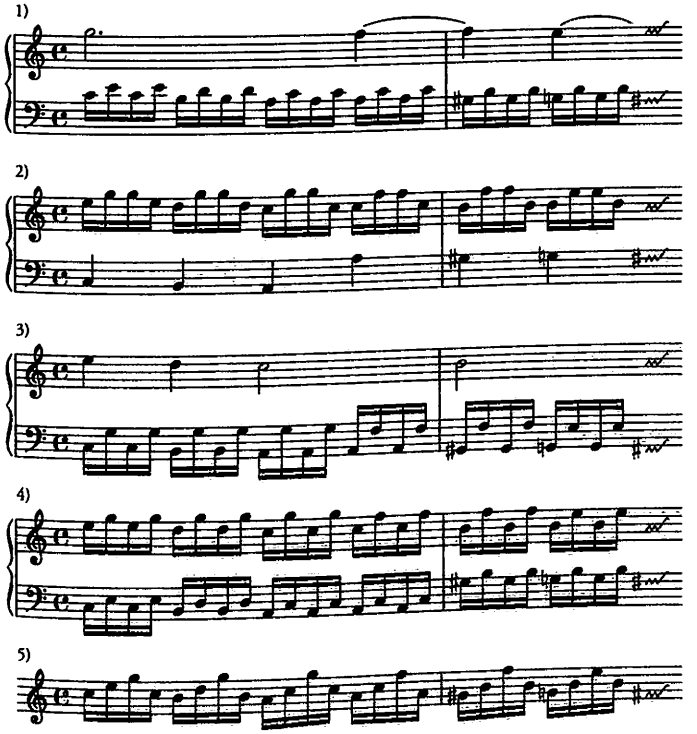
2) Da die beiden Ober-Stimmen in eine gebracht werden; die untere aber hergegen so bleibet, wie sie ist.

11 Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 352–356. Matthesons Ausführungen basieren nach seiner eigenen Aussage auf einer Manuskriptvorlage von «Capellmeister Neidhart» (vermutlich Johann Georg Neidhardt). Offensichtliche Druckfehler in den Musikbeispielen wurden stillschweigend korrigiert. Von ähnlichen Brechungen im Generalbass-Spiel handelt Heinichen 1728, S. 556–577.

3) Da die Mittel-Stimme nicht geändert wird; die andern beiden iedoch zusammen treten, und nur eine ausmachen.

4) Wenn in zwo Stimmen abgewechselt, und in ihnen die dritte mit eingeschlossen wird.

5) Wenn sie alle drey, mittelst einer eintzigen Stimme, vernommen werden, als worin die Haupt-Sache der gebrochenen Accorde bestehet. Von allen fünf Arten folgen kleine Proben, ohne welche man den Vortrag vielleicht nicht begreiffen würde.



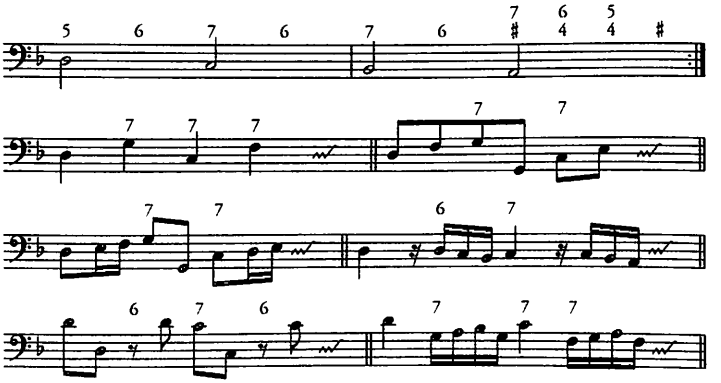
Diese letzte und fünffte Brechung heisset eigentlich die **Harffen-Art**, auf Welsch: Arpeggio, und wird starck gebraucht.

6. Bass-Variation

Wird der Ostinato-Bass ständig unverändert wiederholt, vermag eine solche Variationsfolge – selbst bei noch so fantasievoller Gestaltung der Oberstimmen – den Zuhörer nicht sehr lange zu fesseln. Deshalb sollte auch die Basslinie selbst von Zeit zu Zeit diminuiert werden. Einige einfache Möglichkeiten hierzu demonstriert Francesco Durante in seinen Übungen zur 7-6-Sequenz, die sämtlich mit den gleichen Oberstimmen ausgesetzt werden können.[12] Sie wurden in Bsp. 9 auszugsweise auf die Passacaglia übertragen und bieten einen Anhaltspunkt für viele weitere Bass-Variationen.

Übungen

1. Spiele sämtliche Passacaglia-Varianten aus Bsp. 9 mit den gleichen Oberstimmen und ergänze die fehlenden Takte. Suche dabei nach Möglichkeiten, die Bassbewegung auch in der Doppia aufrechtzuerhalten und nutze dafür allenfalls die Übersicht von Bsp. 2 auf S. 61.
2. Versuche Bass und Oberstimmen in einen Dialog zu bringen, indem du das Figurations- oder Rhythmusmuster des Basses in der rechten Hand komplementär beantwortest.
3. Erfinde weitere Bass-Variationen, indem du die Basslinien von Bsp. 9 zusätzlich diminuierst oder durch Abwandlung bzw. Oktavierung einzelner Töne veränderst.



Beispiel 9: Bass-Variationen (nach Francesco Durante)

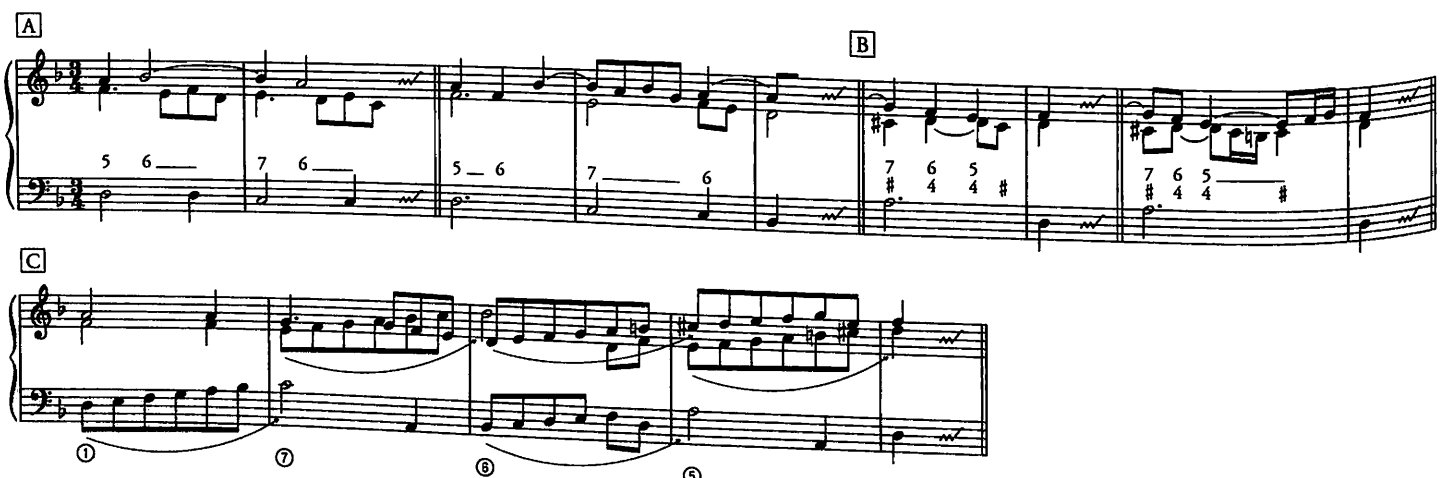
12 Vgl. Nr. 33 («Della formazione della 7a e 6a») der *regole* Francesco Durantes (hier zitiert nach: Gjerdingen *Monuments*).

7. Dreiertakt

Passacaglien und Ciaconen sind für gewöhnlich im tänzerischen Dreiertakt, ein Metrum, das neben einigen Schwierigkeiten für den Improvisator auch gestalterischen Spielraum eröffnet. So kann zum Beispiel der Septvorhalt der 7-6-Sequenz sowohl auf die zweite wie auch auf die dritte Zählzeit aufgelöst werden (Bsp. 10-A) und auch die vier Stadien der Doppia lassen sich unterschiedlich auf das ungerade Metrum verteilen (B). Daneben ergeben sich im Dreivierteltakt auch ohne Vorhaltsketten interessante Figurationsmöglichkeiten, zum Beispiel mit der steigenden Tonleiter in Achtelbewegung. Bringt man sie in der Unterstimme an, endet die Diminution nach einem Takt exakt auf dem nächsten Basston, nur eine Oktav höher. Das gleiche Motiv lässt sich auch in den Oberstimmen anbringen – eine willkommene Abwechslung zu den meist fallenden Bewegungen der Passacaglia (C).

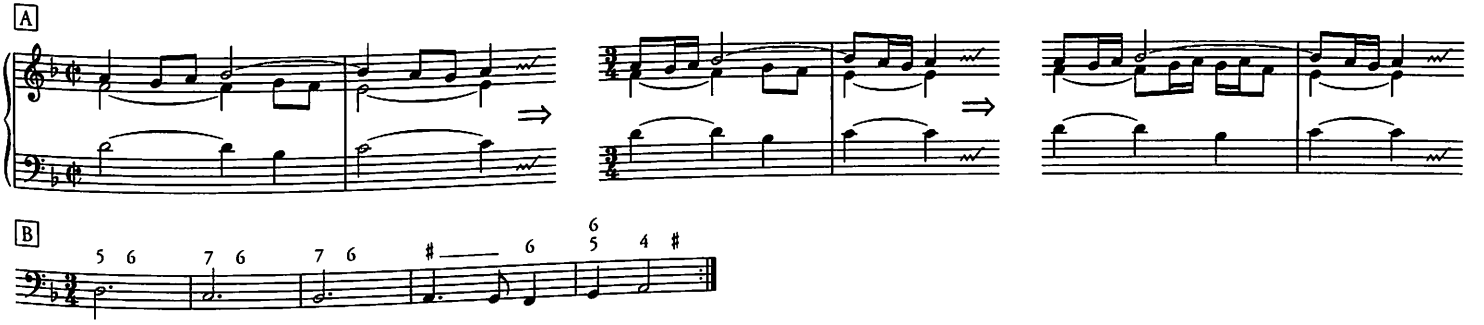
Übungen

1. Wiederhole die bislang gegebenen Übungen und Beispiele und übertrage sie in den Dreiertakt, indem du jeweils eine der beiden Takthälften doppelt so schnell spielst. Finde für die andere Takthälfte elegante Umspielungen, um die rhythmische Bewegung anzugleichen (Bsp. 11-A).
2. Spiele für längere Zeit Passacaglien im Dreiertakt mithilfe der bislang gegebenen Figurationsstrategien und erforsche komponierend weitere motivzentrierte Variationsmöglichkeiten. Erkunde, sobald du dich in metrischer Hinsicht sicher fühlst, die außergewöhnlichen Möglichkeiten einer fünftaktigen Passacaglia mit hemiolischer Doppia (Bsp. 11-B).[13]



Beispiel 10

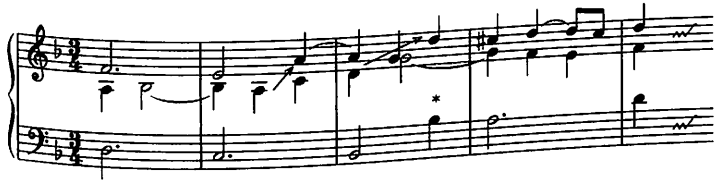
13 Das Thema verwendete zum Beispiel Henry Purcell in der sechsten Sonate in g-Moll aus den *Ten Sonatas in four parts.*



Beispiel 11

8. Lagenwechsel im Dreier

Löst man im Dreiertakt den Septvorhalt auf den zweiten Schlag auf, kann man den dritten Schlag für einen Lagenwechsel nutzen und damit die monotone Abwärtsbewegung aller drei Stimmen durchbrechen. Synkopierende und Terzstimme tauschen während dieses Vorgangs jeweils ihre Rollen (Bsp. 12). Die dafür erforderlichen lebhaften Sprünge sind ab und zu hoch willkommen, um Zuhörer und Spieler gleichermaßen aus der ‚phlegmatischen' Stimmung zu reißen, die während einer Passacaglia gerne aufkommt.



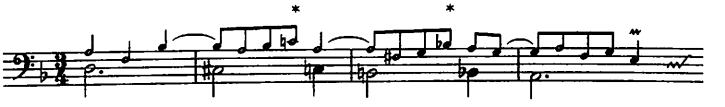
Beispiel 12

Übung

Erfinde mithilfe des Gerüsts von Bsp. 12 Variationen, in denen die Oberstimmen in kontinuierlicher Gegenbewegung zum Bass nach oben führen. Rücke gegebenenfalls mit der linken Hand oktavierend nach (*), um eine zu große Distanz zwischen Bass und Oberstimmen zu vermeiden. [14]

9. Chromatisierung

Will man den klagenden Affekt des Lamento-Basses noch verstärken, kann man dessen siebte und sechste Stufe um chromatische Halbtonschritte erweitern. Dieser ‚Duriusculus'-Bass[15] (Bsp. 13) hat vor allem für die Figuration der synkopierenden Stimme Konsequenzen. Denn deren obere Nebennoten sind zum Teil querständig zum chromatischen Bass (*). Je nach Affektlage der Musik wird man solche Dissonanzen eher meiden oder im Gegenteil bewusst suchen.



Beispiel 13

[14] Im Anschluss lässt sich übrigens die dadurch erreichte, von Mattheson so bezeichnete «Bassetgen-Lage» hervorragend für klangvolle Arpeggio-Variationen nutzen.
[15] → S. 376.

Übung

Wiederhole eine beliebige Auswahl der bisherigen Übungen im Dreiertakt und mit chromatischem Bassgang. Unterstreiche den klagenden Affekt des Duriusculus-Basses durch die Spielweise (‚geschleifte' Legato-Artikulation, Verlangsamung des Tempos) und/oder passende Figuren (Seufzermotiv, lombardisch punktierte Rhythmen).

10. Die wandernde Kadenz

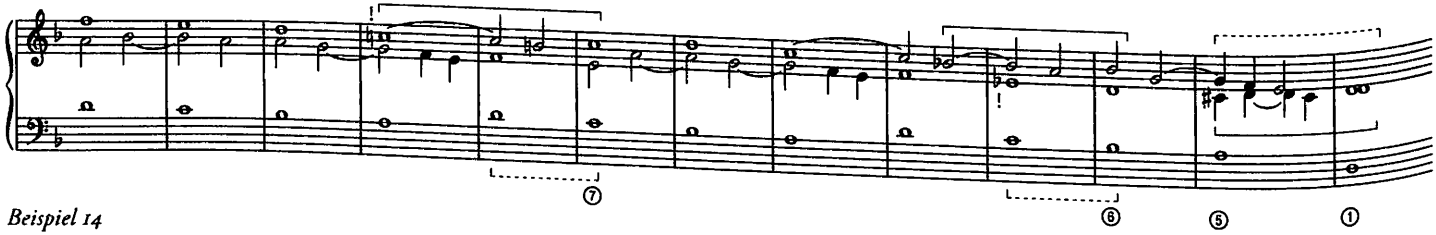
In einer längeren Passacaglia kann die regelmäßige Wiederkehr der Kadenz nach jeweils vier Takten ermüdend wirken. Auf alle Fälle stellt sich nach einer gewissen Zeit beim Publikum ein Gefühl der Vorhersehbarkeit und Sicherheit ein. Indem man nun nach etlichen Variationen die Kadenz bewusst überspielt, kann man seinen Zuhörern für einen Augenblick gewissermaßen den Boden unter den Füßen wegziehen. Dafür eignet sich ein besonderer ‚Trick', den Henry Purcell in der sechsten seiner *Ten Sonatas in four parts* verwendet hat. Er lässt in diesem Stück – einer Passacaglia mit fünftaktigem Ostinatobass[16] – die Kadenz an einigen Stellen ‚wandern', indem er auf der fünften Stufe trugschlüssig die Moll-Terz ergreift und die Phrase erst später mit einer Tenorklausel-Kadenz auf der siebten oder der sechsten Stufe des Lamento-Basses schließt. Ein überraschender Effekt, der sogar verschleiert, dass der Ostinato-Bass dessen ungeachtet unverändert weiterläuft (vgl. Bsp. 14).

Übungen

1. Erprobe mit Hilfe des Gerüstsatzes von Bsp. 14 die Anwendung der soeben beschriebenen ‚wandernden Kadenz'. Verwende diesen ‚Trick' in eigenen improvisierten Passacaglien als Überraschungsmoment vor allem im letzten Drittel des Stücks.
2. Suche komponierend oder in existierenden Literaturstücken weitere Möglichkeiten für die abwechslungsreiche Gestaltung der Kadenz. Überspiele sie zum Beispiel mit Melodien, die asynchron zum Bass verlaufen, deren Phrasenende also nicht mit der Kadenz zusammenfällt.

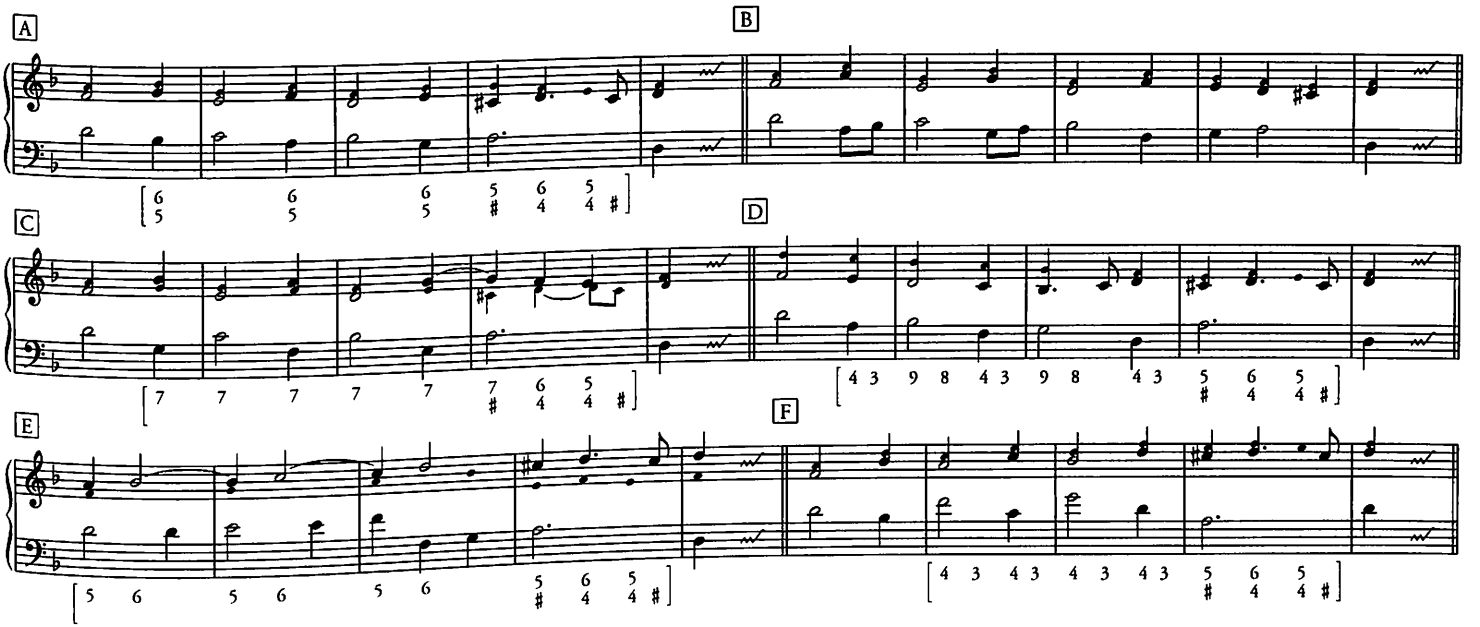
Sequenzen im Passacaglia-‚Reagenzglas'

Wie im Kapitel Gänge-Sequenzen demonstriert wird, lässt sich jeder fallende Sekundgang zu einer Treppenbewegung ausbauen (→ S. 68). Auch der Lamento-Bass kann auf diese Weise zur Terzfalltreppe (Bsp. 15-A, unteres System), Quartfalltreppe (B) oder Quintfalltreppe (C) erweitert werden. Für eine Passacaglia, in der die Basslinie nicht ostinat behandelt wird, sind aber auch ganz andere Bassführungen denkbar, wie zum Beispiel fallender Gegenschrittbass (D), steigende 5-6-Kette (E) oder Quintstiegtreppe (F). Mit all diesen Varianten wird die Passacaglia-Arbeit zu einem hervorragenden Übungsfeld für Sequenzen und deren Figuration.



Beispiel 14

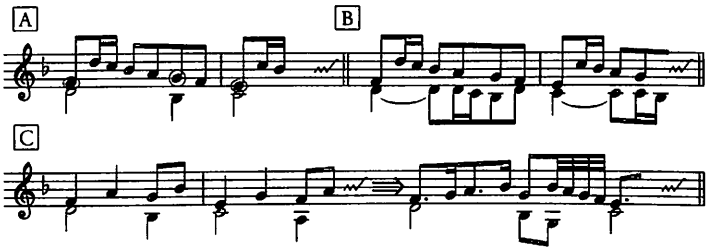
16 Das Thema ist oben bei Bsp. 11-B wiedergegeben.



Beispiel 15

Übungen

1. Zu jeder sequenzierenden Passacaglia-Variante aus Bsp. 15 lässt sich eine typische Oberstimme ergänzen, die in den meisten Fällen kanonisch[17] zum vorgegebenen Bass verläuft (obere Zeile ohne Stichnoten). Spiele diese zweistimmigen Sätze und erfinde – nötigenfalls mithilfe der Übersicht auf S. 255f. – verschiedene Diminutionen für je eine der beiden Linien. (Ein Beispiel für die Terzfalltreppe gibt Bsp. 16-A.)
2. ‚Fixiere' eine solche Diminution, indem du sie aufschreibst oder auswendig lernst, und finde Möglichkeiten, beide Stimmen (z. B. mittels Parallelführungen) gleichzeitig zu figurieren (Bsp. 16-B).
3. Erweitere die Sequenz-Kanons mittels Austerzungen zur Dreistimmigkeit (Bsp. 15 mit Stichnoten) und figuriere diese Gerüstsätze so, wie im obigen Quellenauszug von Mattheson beschrieben, mit Brechungen. Erprobe auch langsamere Brechungen und verbinde die Ecktöne der so entstandenen Linie mit Durchgangsnoten (Bsp. 16-C).
4. Die sequenzierenden Bässe lassen sich auch mit übergebundenen Stimmen aussetzen. Nutze hierzu die in Bsp. 15 in eckigen Klammern angeführte Standardbezifferung. Schlage bei Bedarf in den entsprechenden Abschnitten im Kapitel Gänge-Sequenzen nach (→ S. 67ff.).

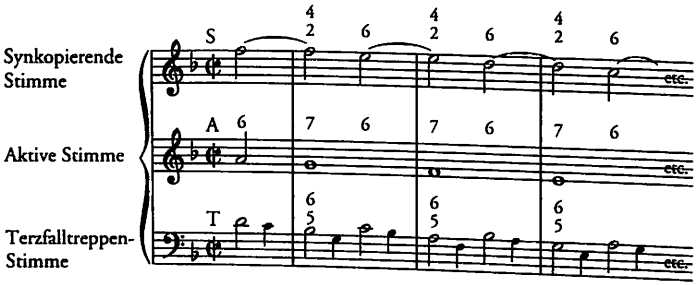


Beispiel 16

17 → Mehr zu diesen wichtigen Kanonbildungen auf S. 282.

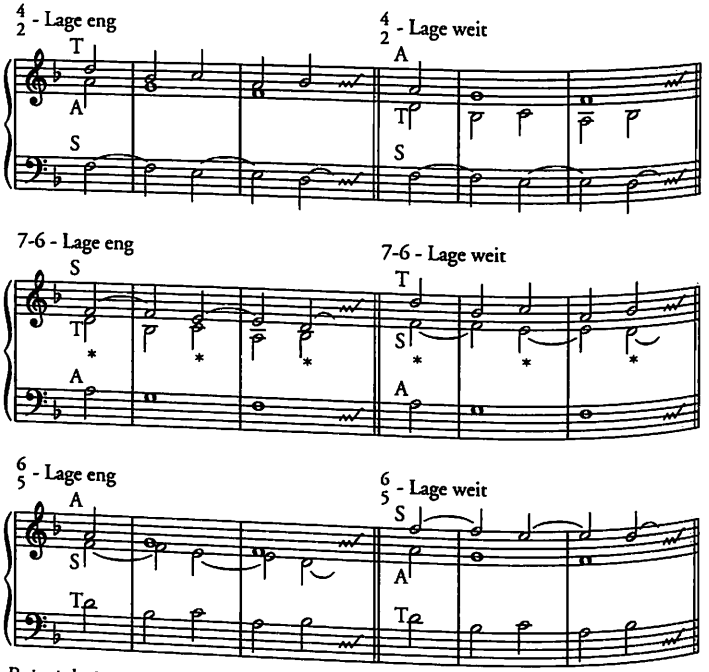
Passacagliavariation im dreifachen Kontrapunkt: Übungen für Fortgeschrittene im ‚gebundenen Stil'

Im Spätbarock wurde die kontrapunktische Schreibart oft auch als ‚gebundener Stil' bezeichnet. Dieser Name zielt nicht nur auf die zahlreichen Bindungen und Vorhaltsdissonanzen ab, die in den polyphonen und fugierten Kompositionen dieser Zeit Verwendung fanden, sondern auch auf die strengen Regeln, die bei der Vorbereitung, Exposition und Auflösung von Vorhalten zu beachten sind. Auf jeden Fall ist die Beherrschung der entsprechenden Satzmodelle mit Vorhaltsketten eine der Grundvoraussetzungen für die gekonnte Fugenimprovisation. Eines dieser sequenzierenden Modelle war wegen seiner kontrapunktischen Wandlungsfähigkeit besonders beliebt. Es kombiniert eine 7-6- bzw. 2-3-Vorhaltskette mit einer Terzfalltreppe:



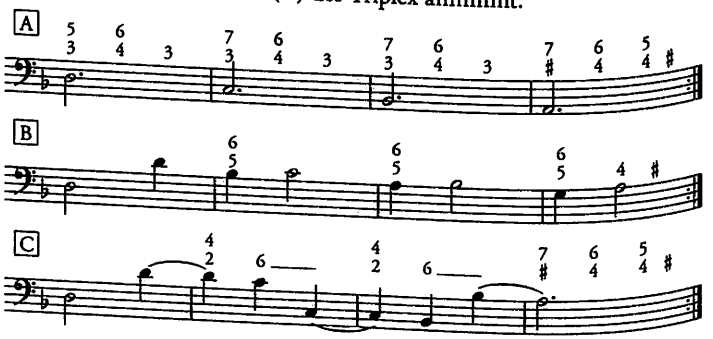
Beispiel 17

Alle drei Stimmen können – wie durch die Bezifferungen angedeutet – als Bass fungieren. Da auch die restlichen beiden Stimmen tauschbar sind, kann das Modell in sechs verschiedenen ‚Lagen' oder Verkehrungen gebraucht werden (Bsp. 18). Es handelt sich also um einen dreifachen Kontrapunkt. Deshalb soll das Satzmodell – in Anlehnung an die lateinische Bezeichnung *contrapunctus triplex* – kurz ‚**Triplex**' genannt werden. Die 7-6-Lage des Triplex ist in satztechnischer Hinsicht nicht ganz unproblematisch, da sie einen relativ betonten Quartsextakkord beinhaltet (in Bsp. 18 mit * gekennzeichnet). In entsprechenden Fugenkompositionen wird diese Lage deshalb entweder vermieden oder aber die Quartsext-Harmonie durch eine lebhafte Figuration der Terzfalltreppe abgeschwächt (vgl. Bsp. 17 mit Stichnoten und einige Figurationen von Bsp. 20).



Beispiel 18

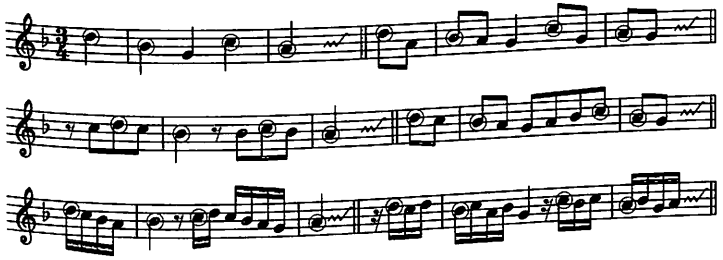
In einer Passacaglia kann der Triplex in zweifacher Weise angewendet werden. Die einfachere Variante besteht darin, den Lamento-Bass nicht nur – wie gewohnt – als aktive Stimme zu verwenden (Bsp. 19-A), sondern ihn so umzugestalten, dass er die Gestalt der Terzfalltreppe (B) oder der synkopierende Stimme (C) des Triplex annimmt.



Beispiel 19

Übungen

1. Ergänze zu Bsp. 19 die beiden Oberstimmen und dekliniere die so entstandenen Sätze: Tausche jeweils die beiden Oberstimmen und spiele – wenn grifftechnisch möglich – die Mittelstimme einmal in der linken, einmal in der rechten Hand. In enger Lage lassen sich die Sätze auch mit nur einer Hand greifen. Transponiere in verschiedene Tonarten.
2. Bsp. 20 enthält einige Figurationen für die Terzfalltreppen-Stimme. Wende diese auf die eben einstudierten Sätze an. Liegt die Terzfalltreppe in der Mittelstimme ($\frac{4}{2}$-Lage weit, 7-6-Lage eng), sollte man diese nicht nur in einer Hand spielen, sondern auch auf beide Hände verteilt.

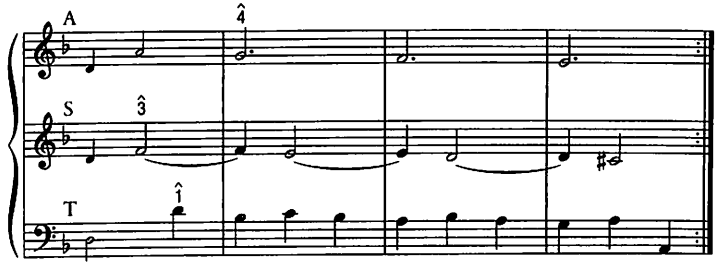


Beispiel 20

Die etwas anspruchsvollere Variante der Triplex-Passacaglia besteht darin, den Lamento-Bass nicht zu verändern, ihn aber durch die Stimmen wandern zu lassen. Gewinnbringend für die spätere Fugenarbeit ist dasjenige Modell, in welchem der Lamento-Bass als Terzfalltreppe figuriert ist. Die übrigen beiden Stimmen bilden in diesem Fall eine Vorhaltskette, bei der die synkopierende Stimme in die Diskantklausel, die aktive Stimme in die Tenorklausel der abschließenden Kadenz mündet.

Übungen

1. Dekliniere alle sechs Verkehrungen der Triplex-Passacaglia von Bsp. 21. Beachte dabei: Im Triplex kann es sehr leicht passieren, dass man am falschen Ort in die Vorhaltskette oder Terzfalltreppe einsteigt. Hilfreich ist es, die Einstiegspunkte der einzelnen Stimmen zu staffeln. Betrachte dafür den ersten Takt als Vorbereitungsphase. Auf deren erstem Schlag halten sich alle Stimmen irgendwo im d-Moll-Dreiklang auf. Auf dem zweiten Schlag beginnt die synkopierende Stimme auf $\hat{3}$, die Terzfalltreppen-Stimme folgt auf den dritten Schlag mit der $\hat{1}$; zu Beginn des zweiten Takts tritt die aktive Stimme mit der $\hat{4}$ hinzu.
2. Wähle eine beliebige Figuration der Terzfalltreppe und lasse sie mithilfe der einstudierten Triplex-Verkehrungen durch die Stimmen wandern, indem du A, S und T nacheinander als Bass spielst.



Beispiel 21: Triplex-Passacaglia

Die letzten beiden Übungen erlauben es dem Spieler, sich relativ weit von der ursprünglichen 7-6-Passacaglia zu entfernen und kontrapunktisch komplexe Transformationen an einer Variationsidee vorzunehmen. Ihr tieferer Sinn liegt aber vor allem in der Vorbereitung auf die Arbeit an Triplex-Fugen. Diese kann hier leider nicht weiter ausgeführt werden. Der fortgeschrittene Improvisator wird in einigen Partimento-Fugen, aber auch in Kompositionen der barocken Meister genügend Anregungen finden, die er zunächst für eigene Kompositionsversuche, später dann auch in improvisierten Fugen nutzen kann. Eine Auswahl entsprechender Stücke möge diesen kleinen Ausblick abrunden:

- Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge BWV 532 (Allabreve und Fuge), Fuge g-Moll BWV 542, Präludium (Toccata) E-Dur BWV 566 (erste Fuge), Präludium a-Moll BWV 569
- Dietrich Buxtehude: Präludium manualiter BuxWV 163 (Fuge ab T. 44), Canzona in g BuxWV 173
- Georg Friedrich Händel: Partimentofuge G-Dur[18]
- Johann Pachelbel: Magnificatfugen IV.2, IV.8, VI.4, VIII.5[19]

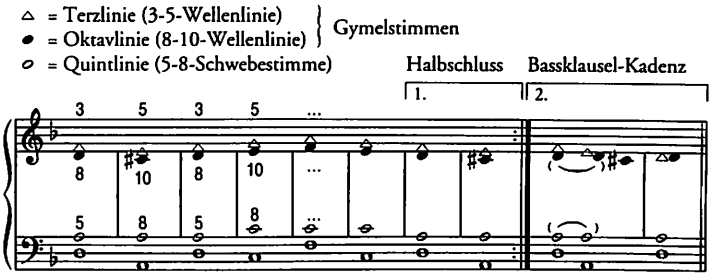
[18] Ausgaben: Ledbetter 1990, S. 50–51, Holtmeier-Menke-Diergarten 2013, S. 252.
[19] Zählung der Ausgabe von Michael Belotti (Pachelbel 1999-, Bd. 3 und 4).

Ostinatovariation 2 – Ein Workshop zum Folia-Bass

Markus Schwenkreis nach einer Idee von Rudolf Lutz[1]

In den folgenden Übungen wird eine einfache Methode vorgestellt, wie sich aus der vierstimmigen Harmonisierung eines ostinaten Basses kontrapunktische Gegenstimmen und Variationen entwickeln lassen. Der Gegenschrittbass (→ S. 74) eignet sich besonders gut für dieses Vorhaben. Denn die dazugehörige Harmoniefolge besteht ausschließlich aus Grundakkorden, und die in parallelen Terzen oder Sexten geführten Gymel-Oberstimmen sind leicht zu finden und zu figurieren. Darüber hinaus basiert einer der bekanntesten Ostinatobässe auf diesem Satzmodell: die Folia.

Als ‚Folia' (Follia, *Les Folies d'Espagne*) wurde seit dem Ende des 15. Jahrhunderts ein portugiesischer Tanz bezeichnet, aber auch – beginnend mit einer anonymen Sammlung für Vihuela aus dem Jahre 1593 – ein harmonisch-melodisches Schema, das zahlreichen Liedern und Instrumentalstücken des 17. und 18. Jahrhunderts zugrunde liegt.[2] Ein Zusammenhang zwischen Tanz und Harmonieschema konnte bislang nicht belegt werden. Hervorzuheben sind die Folia-Variationen für Gambe von Marin Marais (aus den *Pièces de Viole*, Livre 2, Paris 1701), für Violine von Arcangelo Corelli (Op. 5, Nr. 12, Rom 1700) und für Flöte von Paolo Benedetto Bellinzani (Op. 3, Nr. 12, Venedig 1720), daneben entsprechende Cembalowerke von Alessandro Scarlatti (*Primo e Secondo Libro di Toccate per Cembalo*, Neapel 1723), Jean-Henry d'Anglebert (*Pieces de Clavecin*, Paris [1689]) und Carl Philipp Emanuel Bach (Wq 118, Nr. 9).[3]



Beispiel 1: Der Gegenschrittbass der 16-taktigen Folia mit den dazugehörigen Modellsatz-Oberstimmen

Den satztechnischen Kern der Folia bilden zwei wellenförmig verlaufende Gymelstimmen, die dem Bass in einem 8-10- bzw. 3-5-Modell folgen.[4] Der achttaktige Bass wird in jeder Variation zweimal durchlaufen. Die erste Phrase endet im Halbschluss auf der Dominante, die Wiederholung führt, verbunden mit einer Beschleunigung des harmonischen Aktionstempos, in eine reguläre Bassklausel-Kadenz.

1. Deklination

Zu Beginn der Arbeit gilt es, sich mit den typischen Akkordfolgen der Folia vertraut zu machen. Dazu dienen die folgenden Deklinations-Übungen,[5] die nach einiger Zeit auswendig gespielt und immer wieder transponiert werden sollten. Es ist empfehlenswert, beim Üben die Augen zu schließen und sich voll und ganz auf das Hören zu konzentrieren!

1 Vgl. Lutz *Passacaille*.

2 Vgl. Griffiths 1995, Sp. 601. Nach Richard Hudson (Hudson 1982, Bd. 1) ist zwischen einer früheren und der – in diesem Artikel besprochenen – späteren Folia zu unterscheiden. Diese gemeinhin bekannte Form des Themas wurde erstmals 1672 von Jean Baptiste Lully (*Air des hautbois Les folies d'Espagne*, LWV 48) verwendet. Vorläufer der frühen Folia werden im späten 15. und 16. Jahrhundert vermutet (Beispiele bei Erhardt 2011, S. 37–43; vgl. auch Boquet-Rebours 2007, S. 68–71 und 118–119), lassen sich aber wegen der Omnipräsenz des verwendeten Harmonisationsmodells in der Musik dieser Zeit nur schwer eindeutig zuordnen.

3 Auch in den folgenden Jahrhunderten bleibt die Folia ein beliebtes Thema für Variationen. Informationen zu deren Geschichte von ihren Anfängen bis in unsere Zeit mit diskographischen Angaben bietet die Website www.folias.nl (8. 6. 2017).

4 Zum Modellsatz → Bsp. 2 auf S. 24.

5 → Zur Deklination vgl. auch S. 217ff.

Übungen

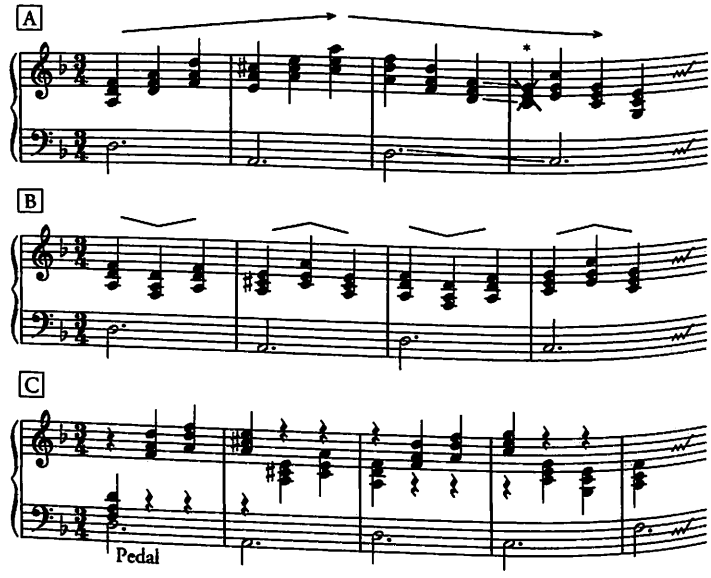
1. Lerne den Foliabass auswendig.
2. Singe zum Bass nacheinander Terz-, Oktav- und Quintlinie mit dem entsprechenden ‚Text' (‚drei-fünf-drei…', ‚acht-zehn-acht…', ‚fünf-acht-fünf…') und präge dir damit die Intervallverhältnisse zwischen Bass und Oberstimme ein. Lege, wenn möglich, für die folgenden Übungen die Noten beiseite.
3. Spiele nacheinander eine der drei Linien als Oberstimme und ergänze sie durch Auffüllen des Akkords zum vierstimmigen Generalbass-Satz in enger Lage.
4. Spiele die so entstandene Akkordfolge (sofern möglich) mit unterschiedlicher Verteilung der Stimmen auf die Hände: [3-1], [2-2], [1-3].[6] Auf der Orgel lassen sich selbstverständlich auch entsprechende Pedaliter-Versionen üben: [3-0-1], [0-3-1], [2-1-1], [1-2-1].
5. Eine der wichtigsten Übungen beim Deklinieren ist das Transponieren in die ‚verwandten Tonarten'. Bei der hochbarocken Folia sind dies, weil sie nicht in Dur gespielt werden kann, lediglich die Moll-Tonarten der Ober- und der Unterquint. (Falls dir das Transponieren nicht auf Anhieb gelingt, spiele zuerst den Bass in der neuen Tonart.)

2. Lagenwechsel

Durch Lagenwechsel lässt sich der melodische Ambitus der Oberstimme erweitern. Ruht der Bass, kann man sich mit beliebigen Sprüngen innerhalb des vorgegebenen Akkords bewegen (Bsp. 2-A). Wechselt aber der Basston und damit die Harmonie, besteht grundsätzlich ‚Parallelengefahr'. Dann gilt es, auf eine korrekte Stimmführung zu achten (*).

Übungen

1. Führe mit Hilfe von Lagenwechseln die Oberstimme sukzessive nach oben oder unten (Bsp. 2-A). Versuche auch, diesen Aufstieg bzw. Abstieg auf einen längeren Zeitraum (zwei bis drei Variationen) auszudehnen.
2. Behalte ein bestimmtes, zuvor festgelegtes Bewegungsmuster für den Lagenwechsel während eines gesamten Bassdurchlaufs bei (B).
3. Schreibe den Verlauf einer solchen Oberstimme auf und wiederhole damit, soweit möglich, die Deklinationsübungen von Schritt 1 (Übung 4).
4. Für Organisten: Spiele die Lagenwechsel abwechselnd mit rechter und linker Hand (C).

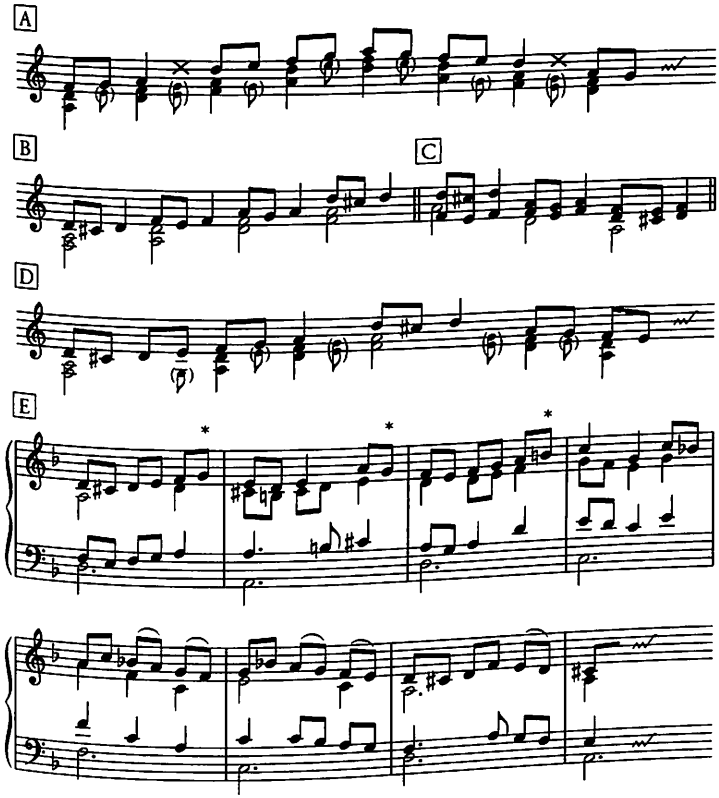


Beispiel 2

3. Durchgänge und Wechselnoten

Terzsprünge, die durch das Wechseln der Lage entstehen, können mit Hilfe von Durchgangsnoten melodisch aufgefüllt werden. Bei gleichbleibender Lage dagegen sorgen Wechselnoten für figurative Bewegung. So entstehen mit einfachsten Mitteln bereits ausdrucksvolle ‚cantable' Linien.

6 Also: 3 Stimmen rechts – 1 links, 2 Stimmen rechts – 2 links usw.



Beispiel 3

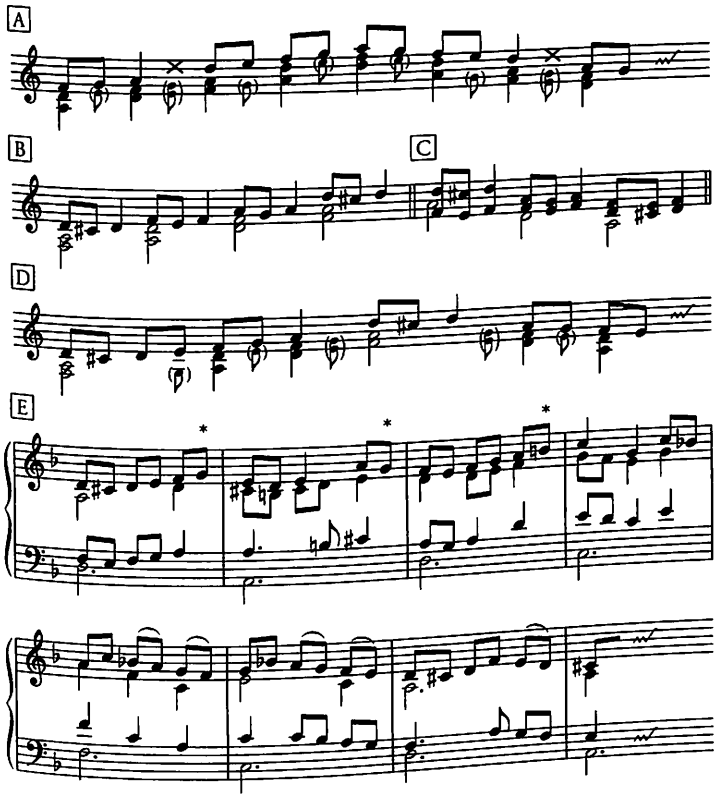
Übungen

1. Wechsle mit einem d-Moll-Akkord in langsamer Viertelbewegung kontinuierlich in die nächsthöhere oder tiefere Lage. Verbinde dabei Terzsprünge in der Melodie mit Durchgangsnoten (Bsp. 3-A) und lasse die (im Beispiel mit einem Kreuz markierten) Quartsprünge undiminuiert. Entsprechende Durchgänge können auch in den Mittelstimmen oder sogar in zwei Stimmen gleichzeitig platziert werden (A mit Stichnoten in Klammern).
2. Verziere Grund-, Terz- und Quintton eines d-Moll-Akkords mit einer Wechselnote (B). Auch in diesem Falle kann eine der Mittelstimmen den Sopran in parallelen Terzen oder Sexten verdoppeln (C). Kombiniere nach und nach Wechselnoten und Durchgänge (D).
3. Wiederhole diese Übungen mit den übrigen Harmonien des Folia-Basses und wende diese Verzierungsweise dann auf die gesamte Harmoniefolge der Folia an (E). Suche nach Möglichkeiten, wie auch bei Harmoniewechseln die Achtelbewegung beibehalten werden kann (*) und erkunde – auch komponierend – die Möglichkeiten von Parallelführungen und betonten Durchgängen (in E mit Bindebögen markiert).

4. Rhythmische Arpeggi

Einige Anregungen zu dieser Variationsart gibt Erhard Niedt im sechsten Kapitel seiner *Handleitung zur Variation*.[7] Die von Niedt verwendete Harmoniefolge besteht ebenso wie die Folia nur aus Grundakkorden. Deshalb können die dort vorgestellten Brechungsmuster fast unverändert übernommen werden (siehe Bsp. 4-A). Da die Folia im Dreier-Takt sechs statt vier Figurationsnoten erfordert, müssen aber in metrischer Hinsicht Anpassungen vorgenommen werden, zum Beispiel durch die Wiederholung zweier Akkordtöne (B) oder den Einbezug von Wechselnoten (C). Durch die Brechung eines an und für sich korrekten vierstimmigen Satzes entstehen mitunter Quint- oder Oktavparallelen zum Bass (D). Diese lassen sich vermeiden, indem man beim Harmoniewechsel auf den korrekten Anschluss achtet und nötigenfalls das Brechungsmuster verändert.

[7] Vgl. Niedt 1706, f. 25–28. Niedts einfach gehaltene Beispiele konnten Johann Matthesons kritische Ohren nicht immer überzeugen. In der von ihm 1721 herausgegebenen zweiten Auflage des Bandes brachte er deshalb zahlreiche Änderungen und kritische Kommentare an (vgl. Niedt 1710-1721, 2. Teil, S. 46–53). Sie können dem heutigen Spieler zeigen, worauf bei der stilistischen Verfeinerung einer zunächst mechanisch durchgeführten Figuration zu achten ist.



Beispiel 3

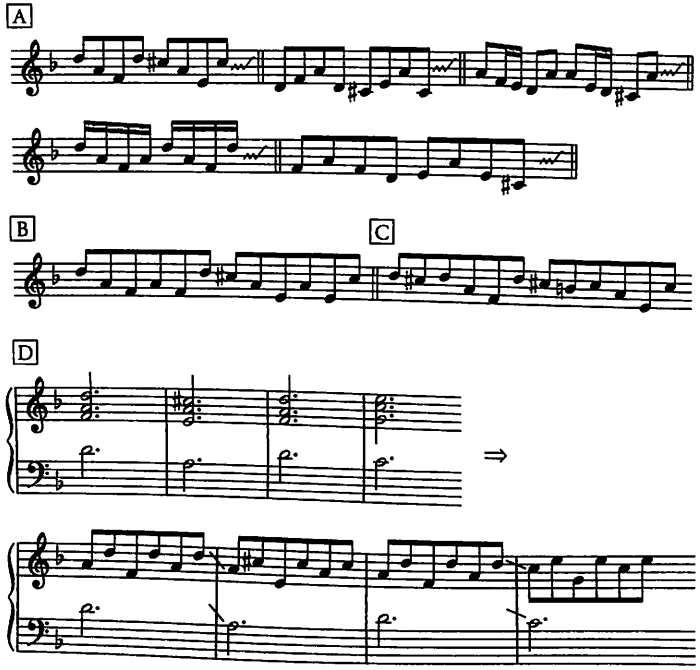
Übungen

1. Wechsle mit einem d-Moll-Akkord in langsamer Viertelbewegung kontinuierlich in die nächsthöhere oder tiefere Lage. Verbinde dabei Terzsprünge in der Melodie mit Durchgangsnoten (Bsp. 3-A) und lasse die (im Beispiel mit einem Kreuz markierten) Quartsprünge undiminuiert. Entsprechende Durchgänge können auch in den Mittelstimmen oder sogar in zwei Stimmen gleichzeitig platziert werden (A mit Stichnoten in Klammern).
2. Verziere Grund-, Terz- und Quintton eines d-Moll-Akkords mit einer Wechselnote (B). Auch in diesem Falle kann eine der Mittelstimmen den Sopran in parallelen Terzen oder Sexten verdoppeln (C). Kombiniere nach und nach Wechselnoten und Durchgänge (D).
3. Wiederhole diese Übungen mit den übrigen Harmonien des Folia-Basses und wende diese Verzierungsweise dann auf die gesamte Harmoniefolge der Folia an (E). Suche nach Möglichkeiten, wie auch bei Harmoniewechseln die Achtelbewegung beibehalten werden kann (*) und erkunde – auch komponierend – die Möglichkeiten von Parallelführungen und betonten Durchgängen (in E mit Bindebögen markiert).

4. Rhythmische Arpeggi

Einige Anregungen zu dieser Variationsart gibt Erhard Niedt im sechsten Kapitel seiner *Handleitung zur Variation.*[7] Die von Niedt verwendete Harmoniefolge besteht ebenso wie die Folia nur aus Grundakkorden. Deshalb können die dort vorgestellten Brechungsmuster fast unverändert übernommen werden (siehe Bsp. 4-A). Da die Folia im Dreier-Takt sechs statt vier Figurationsnoten erfordert, müssen aber in metrischer Hinsicht Anpassungen vorgenommen werden, zum Beispiel durch die Wiederholung zweier Akkordtöne (B) oder den Einbezug von Wechselnoten (C). Durch die Brechung eines an und für sich korrekten vierstimmigen Satzes entstehen mitunter Quint- oder Oktavparallelen zum Bass (D). Diese lassen sich vermeiden, indem man beim Harmoniewechsel auf den korrekten Anschluss achtet und nötigenfalls das Brechungsmuster verändert.

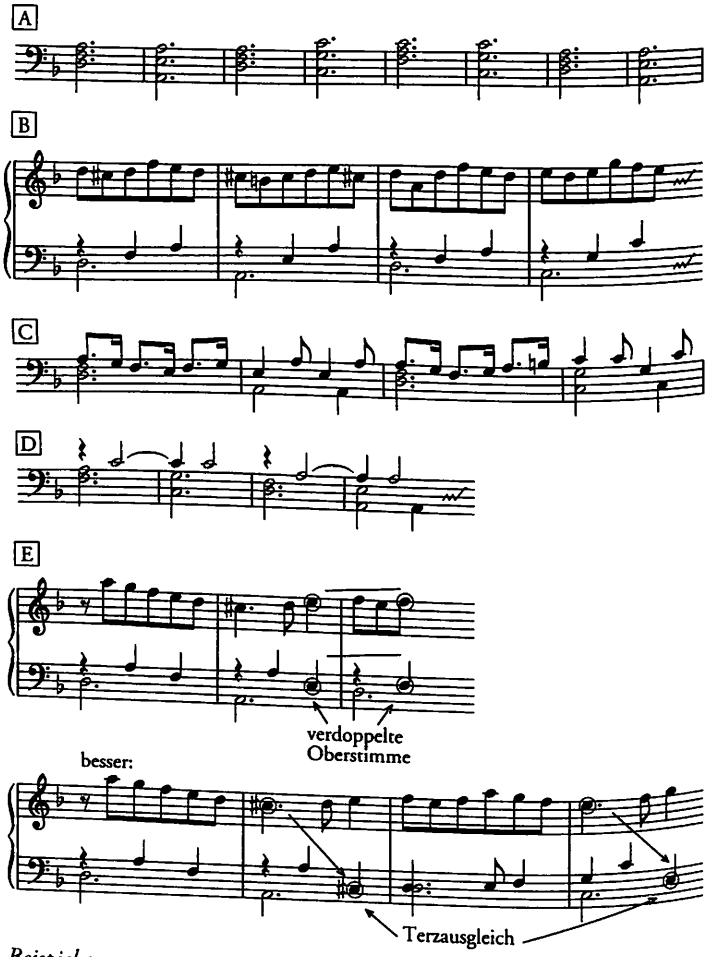
7 Vgl. Niedt 1706, f. 25–28. Niedts einfach gehaltene Beispiele konnten Johann Matthesons kritische Ohren nicht immer überzeugen. In der von ihm 1721 herausgegebenen zweiten Auflage des Bandes brachte er deshalb zahlreiche Änderungen und kritische Kommentare an (vgl. Niedt 1710-1721, 2. Teil, S. 46–53). Sie können dem heutigen Spieler zeigen, worauf bei der stilistischen Verfeinerung einer zunächst mechanisch durchgeführten Figuration zu achten ist.



Beispiel 4

5. Begleitmodelle

Je mehr sich die rechte Hand von den Akkorden löst und mithilfe von Durchgängen, Wechselnoten und Arpeggi melodische Qualität erlangt, umso weniger genügt der bloße Bass als Begleitung. Typisch für die Folia ist in dieser Hinsicht die Ausführung der linken Hand als *mano principale* (Bsp. 5-A).[8] Deren Dreiklangs- und Quint-Oktavgriffe können auch als Brechung gespielt werden, während die Oberstimme auf der Oktavlinie diminuiert (B). Dieses recht einfache Bewegungsmuster schaltet die Begleitung gewissermaßen auf ‚Autopilot' und erlaubt dem Spieler, sich voll und ganz auf die Figurierung der rechten Hand zu konzentrieren. Um Monotonie zu vermeiden, sollte man aber diese Begleitart nicht allzu lange beibehalten.



Beispiel 5

Eine der wesentlichen Aufgaben der *mano principale* ist nicht zuletzt diejenige eines Dirigenten: durch rhythmische Impulse treibt sie die Musik voran (C) oder sorgt mit längeren Notenwerten für Beruhigung (D). Daneben erfüllt die linke Hand auch die Rolle einer flexiblen und einfühlsamen Begleiterin. Deshalb wird sie mit zunehmender Übung im-

8 Zum Begriff → Quellenauszug auf S. 332.

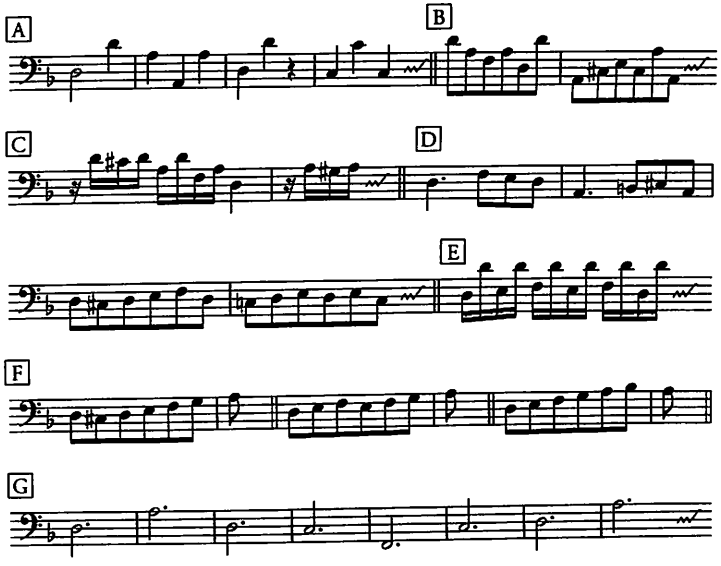
mer öfter Verdopplungen der Oberstimme vermeiden und stattdessen mittels ‚Terzausgleich' für vollständige Harmonien sorgen (E).

6. Bassdiminution

Je länger eine Variationsreihe dauert, umso eintöniger wirkt die ständige Wiederholung der Bass-Linie. Auch deren Belebung durch begleitende Mittelstimmen genügt irgendwann nicht mehr. Dann ist der Punkt erreicht, um mit einer Bassvariation die linke Hand solistisch hervorzuheben. Die Diminution einer Basslinie folgt im Prinzip den gleichen Regeln wie diejenige einer Oberstimme (→ S. 253ff.), wobei Oktavsprünge in Bassdiminutionen (z. B. zum Abschluss von Kadenzen) wesentlich häufiger sind.

Übungen

1. Figuriere den Folia-Bass zunächst mithilfe von Oktavsprüngen (Bsp. 6-A) und spiele dazu die dreistimmige rechte Hand in verschiedenen Lagen. Verbinde nach und nach die Oktavsprünge mit einer Brechung der zugrundeliegenden Harmonie (B). Dabei kann jeder Takt auch mit einer Pause beginnen (C).
2. Diminuiere den Bass mit einfachen Figurationsmustern (‚Frère-Jacques-Motiv' u. ä.) und erziele durch den Einbezug von Wechselnoten eine durchgehende Achtelbewegung (D). Diese lässt sich auch durch eine ständige Pendelbewegung zu einem Liegeton in eine virtuose Sechzehntel-Variation verwandeln (E).
3. Die vielen Quartschritte des Folia-Basses stellen beim Diminuieren oft ein Problem dar. Wesentlich einfacher und oft auch melodisch eleganter ist dagegen die Figuration des komplementären Quintintervalls. Nutze die bei F gegebenen Figurationsmuster für den Quintstieg (oder deren Umkehrung für den Quintfall) zum Diminuieren der Bass-Variante bei G.
4. Mische diese verschiedenen Figurierungsmöglichkeiten und dehne den Ambitus der Bass-Stimme mittels Oktavierungen nach oben oder unten aus.



Beispiel 6

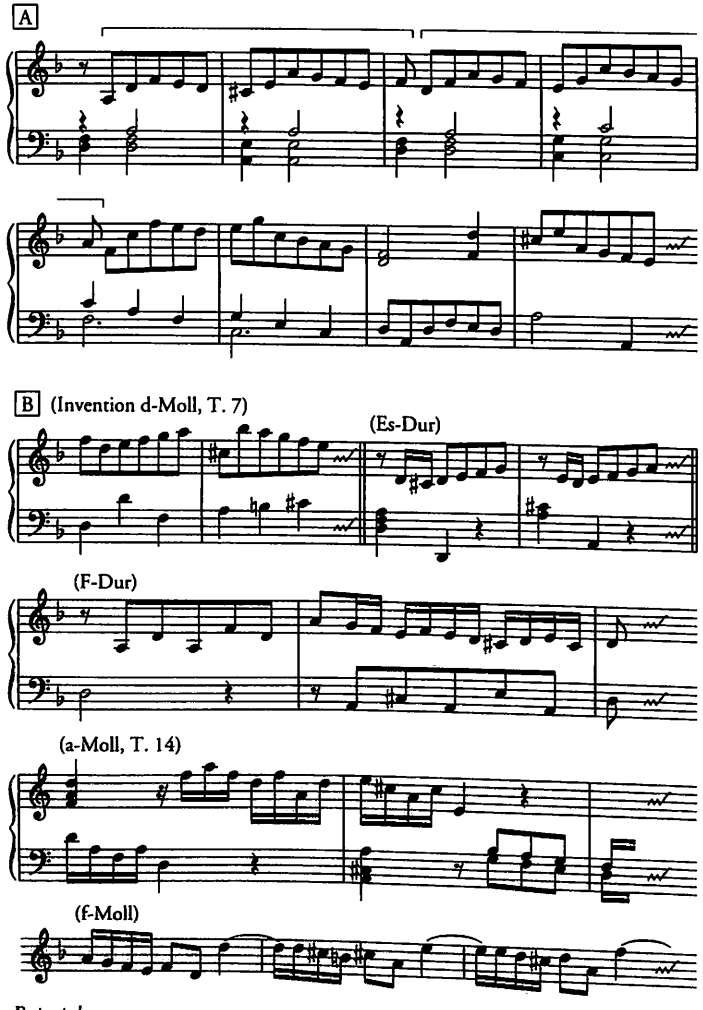
7. Motive

Wie gerade erwähnt, besteht der Folia-Bass (mit Ausnahme des dritten und vierten Takts) ausschließlich aus Quartfall- bzw. Quintstieg-Progressionen. Formuliert man für die ersten beiden Basstöne ein Motiv, kann man dieses relativ problemlos durch die ganze Variation führen und mit möglichst geringen Veränderungen an die jeweilige harmonische Situation anpassen. Diese Arbeit mit beibehaltenen Motiven ist eine hervorragende Etüde zur Beherrschung jener typischen Kleinimitationen, die im hochbarocken Stil den musikalischen Satz durchziehen. Dabei verhindern bereits kleinste Varianten, dass die konsequente Beibehaltung eines Motivs als stereotyp und langweilig empfunden wird.

Übungen

1. Erfinde ein Motiv für die ersten beiden Noten des Basses und behalte es möglichst exakt für eine ganze Variation bei. Achte bei Stellen, an denen eine Anpassung notwendig ist, auf eine überzeugende Linienführung. Das Motiv kann auch zwischen den Händen wandern (Bsp. 7-A).

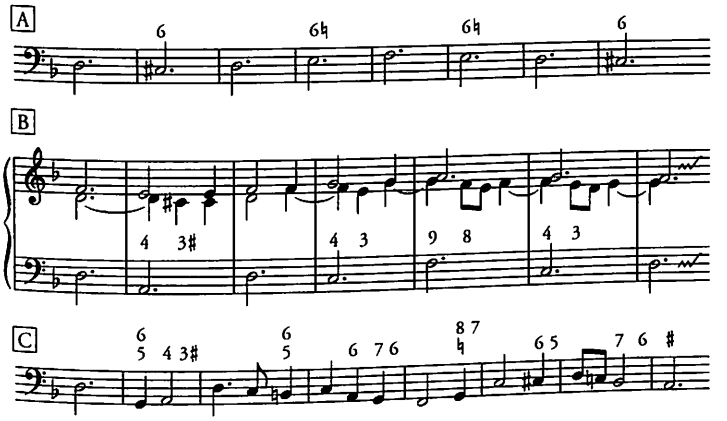
2. Suche in Kompositionen barocker Meister (beispielsweise in den Inventionen J. S. Bachs) nach geeigneten Motiven und passe sie, wenn nötig, den metrischen und harmonischen Gegebenheiten der Folia an (B). Versuche das Motiv während einer Variation exakt beizubehalten und suche spielend (oder schreibend) nach guten Lösungen. (Achte bei deiner Literatur-Recherche auf die stilistische ‚Kompatibilität' deiner Vorbilder!)
3. Spiele aus komponierten Folia-Variationen jeweils die ersten Takte und improvisiere/komponiere dann im gleichen Stil weiter. Vergleiche deine Version mit dem Original und lerne sie allenfalls auswendig. Übernimm geeignete Figuren in dein persönliches Motiv-Repertoire, indem du sie in verschiedenen Tonarten durchdeklinierst.
4. Improvisiere über die Folia zusammen mit einem weiteren Spieler (zweites Cembalo oder Melodieinstrument): Abwechselnd gibt ein Spieler ein Motiv vor, der andere versucht es hörend zu erfassen und zu imitieren. Der Wechsel kann nach einer Variation, nach vier Takten oder auch schon nach zwei Takten erfolgen.



Beispiel 7

8. Bass- und Harmonisierungsvarianten

Die bisher vorgestellten Übungen haben sich hauptsächlich mit der Figuration und Variation einer auf Grundakkorden aufgebauten, vierstimmigen Aussetzung des Folia-Basses beschränkt. Will man seine Zuhörer nicht langweilen, sollte man in längeren Variationsfolgen dieses Grundgerüst immer wieder verändern. Denkbar wären zum Beispiel Bass-Varianten mit Sextakkorden (Bsp. 8-A) oder metrische Verschiebungen (indem zum Beispiel der Harmoniewechsel nicht immer auf der ersten, sondern auch einmal auf der zweiten oder dritten Zählzeit eines Taktes erfolgt). Auch die Auslassung der Quintlinie (siehe Bsp. 1) kann für Abwechslung sorgen: Ideen zur kontrapunktischen Figuration des dadurch entstehenden dreistimmigen Satz werden im vorhergehenden Artikel (→ S. 141ff.) am Beispiel des Passacaglia-Basses gezeigt; sie können mit wenigen Anpassungen auf die dreistimmige Folia übertragen werden. Möglich ist auch deren Abänderung durch Vorhaltsbildungen in den Gymelstimmen (Bsp. 8-B). Daneben kann die Folia – wie auch jeder andere Ostinatobass – durch vermittelnde, meist zwischendominantische Akkorde erweitert werden, die kadenzierend zum jeweils nächsten Basston führen (C). Diese weiterführenden Variationsformen seien aber erst empfohlen, wenn die hier vorgestellten Übungen an anderen geeigneten Bässen (siehe unten) erprobt wurden.



Beispiel 8

9. Formabläufe und Modulationen

Die Gestaltung einer überzeugenden Großform ist ein der anspruchsvollsten Aufgaben bei der Improvisation einer Ostinatovariation. Dabei gilt es auch Epochen-Unterschiede zu beachten. Während zum Beispiel *Partite* im Stil Frescobaldis eher mit starken Kontrasten, rhythmischer Vielfalt und überraschenden Proportionsänderungen arbeiten, wird man eine Passacaglia nach hochbarockem Vorbild eher in großen Bögen gestalten und mithilfe von breit angelegten, über mehrere Variationen sich aufbauenden Steigerungen, bewusst gesetzten Höhepunkten und affektmäßig kontrastierenden Teilen eine interessante Architektur erschaffen. Um dem Vorbild der gewählten Epoche näher zu kommen, sollte man das zur Verfügung stehende Repertoire gezielt auf Möglichkeiten der formalen Gestaltung hin untersuchen.

Anhand dieser Vorbilder lassen sich Modelle für einen Formablauf erstellen und auf ähnliche Bässe übertragen. Dabei sollte man aber nicht immer nach ‚Schema F' vorgehen. In diesem Sinne sind auch die folgenden Übungen eher als generelle Tipps zu verstehen, mit denen man kreativ umgehen sollte. Denn eine Improvisation wird immer lebendiger wirken und den Zuhörer umso eher fesseln, je mehr der Spieler dazu bereit ist, den zuvor gefassten Plan auch während des Spiels spontan zu ändern.

9 Für Hinweise zur Affektarbeit → *Ausgewählte Quellentexte zum Affektausdruck* ab S. 371.

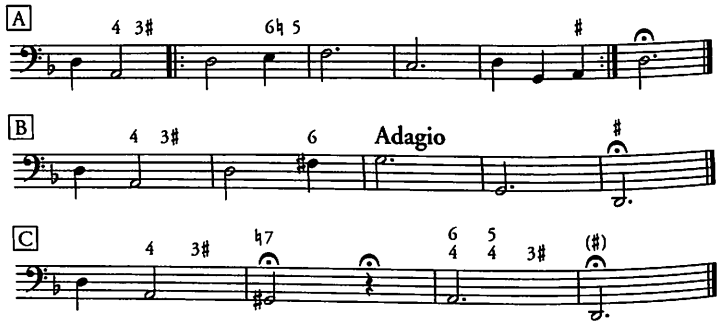
Generelle Tipps zur Formgestaltung von Ostinatovariationen

1. **Fasse bei kurzen Bässen (vier Takte) jeweils zwei Durchläufe zu einer Variation mit der gleichen Figurationsidee zusammen.** Die Wiederholung kann annähernd wörtlich geschehen, nur leicht variiert (zusätzliche kleinere Verzierungen, rhythmische Varianten) oder mit weitreichenden Veränderungen (z. B. in einer anderen Lage, mit getauschten Stimmen, mit einem Wechsel der Figuration von einer Hand zur anderen). Gleiches gilt für den zweiten Durchlauf, das heißt die zweite Hälfte des 16-taktigen Folia-Basses. Dieses Muster der Doppelvariation sollte man aber auch hin und wieder, zum Beispiel bei Steigerungen oder Höhepunkten, durchbrechen.

2. Ein wesentliches Steigerungsmittel im Formablauf ist die Intensivierung der rhythmischen Unterteilung, also die **allmähliche ‚Beschleunigung' der Notenwerte** (♩ ♩ → ♫ ♫ → ♬ ♬ → 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯). Stelle für die skizzierte Entwicklung (oder eine eigene Variante davon) geeignete Motive, Figurationsideen oder einzelne auskomponierte Variationen zusammen. Plane auch Zwischenstufen ein: Auf dem Weg von durchgehender Viertel- zu Achtelbewegung können einige Variationen vermitteln, die primär mit Vierteln arbeiten, aber zunehmend mit Achtelnoten durchsetzt sind. Unterstreiche dabei die rhythmische Steigerung dynamisch durch eine bewusste Entwicklung der Lagen oder eine Zunahme der Stimmenzahl. Oft beginnt man Ostinatovariationen in einem zu schnellen Tempo. Deshalb: **Stelle dir die Bewegung der schnellsten Variation vor, bevor du beginnst.**

3. Groß angelegte Spannungskurven müssen irgendwann abbrechen und verlangen dann oft nach einer kontrastierenden Variation. **Übe das Ergreifen gegensätzlicher Figurationsmuster bewusst ein.** Denke dabei an Kontraste auf dynamischer (laut/leise, vollstimmig/geringstimmig), rhythmischer (punktiert/gleichmäßig, schnelle/langsame Notenwerte) oder melodischer Ebene (Sprünge/Sekundbewegung), auch an Unterschiede in der Lage (hoch/tief), der Artikulation (gestoßen/gebunden) oder ganz allgemein dem Affektgehalt der einzelnen Veränderungen.[9]

4. In vielen barocken Ostinatovariationen erscheint der Bass in verschiedenen Tonarten. **Verwende als Modulationsstationen vor allem die verwandten und die gleichnamigen Tonarten** (also das *maggiore-minore*-Verhältnis, z. B. von D-Dur/d-Moll).[10] Verbinde Variationen in unterschiedlichen Tonarten mit Hilfe einer kurzen modulierenden Überleitung[11] oder reihe sie – sofern harmonisch möglich – ohne Überleitung aneinander. Bei modulierenden Variationsfolgen sollte man darauf achten, nicht allzu lange in einer Tonartenstation zu verweilen, da sonst die Ausweichung in eine andere Tonart unmotiviert und unproportioniert wirkt.



Beispiel 9

10. Schlussbildung

In der Praxis zeigt sich immer wieder die Schwierigkeit, bei Ostinatovariationen einen überzeugenden Schluss zu finden. Denn die Kadenz am Ende einer jeden Variation ist bereits nach kurzer Zeit in ihrer Schlusswirkung verbraucht. Vielmehr ‚zieht' sie den Spieler auch dann noch von einer Variation zur nächsten, wenn dieser schon ‚alles gesagt' hat. Ein wirkungsvoller ‚Bremskeil' ist in dieser Situation der Ausstieg in eine *ripresa*,[12] das heißt eine Coda, die mehrmals eine erweiterte Kadenz durchläuft. Für die Folia ist es zum Beispiel denkbar, dafür die letzten vier Takte ein- oder zweimal zu wiederholen (Bsp. 9-A; dieses und die beiden folgenden Beispiele beginnen mit dem vorletzten Takt des letzten Bassdurchlaufs). Eine andere Möglichkeit für die Schlussbildung besteht darin, die Schlusskadenz mit einem dominantischen Orgelpunkt (→ S. 113) auszubauen oder in eine plagale Kadenz auslaufen zu lassen, die metrisch frei figuriert das Stück beendet (B). Am packendsten ist sicherlich eine *abruptio*, also ein Trugschluss auf einem dissonanten Akkord mit anschließender Generalpause (C). Diese gelingt freilich nur, wenn beides (Dissonanz-Akkord und Pause) mit rhetorisch-theatralischer Überzeugungskraft vorgetragen wird. Nicht zu vergessen ist bei all dem, dass in Moll die Oktavlage die beste Schlusswirkung hat. Landet man dagegen auf der Terz, sollte man sie unbedingt als Durterz spielen.

11. Andere geeignete Ostinatobässe

Die hier vorgestellten Übungen lassen sich auch auf andere Bässe übertragen. Folgende drei bieten sich wegen ihrer strukturellen Verwandtschaft zur Folia besonders an:

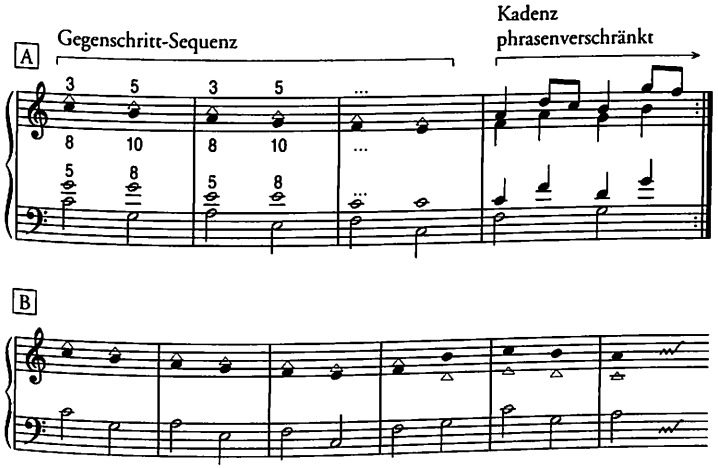
Der Pachelbelbass

Das Ostinato des *Canon per tre Violini e Basso* in D-Dur von Johann Pachelbel gehört ebenfalls zur Familie der Gegenschrittbässe. Vielfach werden sogar deren Vertreter, in Anlehnung an dieses weithin bekannte Stück, als ‚Pachelbelsequenz' bezeichnet. Auch hier folgen die Oberstimmen in steter Abwärtsbewegung den gleichen Intervallmodellen wie bei der Folia. Die phrasenverschränkt zur nächsten Variation führende Kadenz verlässt das Gegenschrittmodell und bietet so willkommene Gelegenheit, die verlorene Höhe wieder wettzumachen (Bsp. 10-A). Die dafür nötigen Lagenwechsel helfen zugleich dabei, die Parallelengefahr an dieser Stelle zu entschärfen. Im dreistimmigen Satz kann man während der Kadenz die Stimmen tauschen und die gleiche Variation eine Lage tiefer wiederholen (B).

10 Für die Folia eignen sich ausschließlich Molltonarten als Modulationsziele. Fortgeschrittene können auch den Schlussakkord eines jeden Durchgangs in Dur spielen und ihn als Dominante zur nächsten Tonart auffassen. Damit ist es möglich, subdominantisch durch den gesamten Quintenzirkel zu ‚rauschen'.

11 Wie zum Beispiel in Buxtehudes Passacaglia d-Moll für Orgel (BuxWV 161).

12 Der Begriff stammt aus der instrumentalen Tanzmusik des 16. Jahrhunderts (vgl. Schmalzriedt 1979).

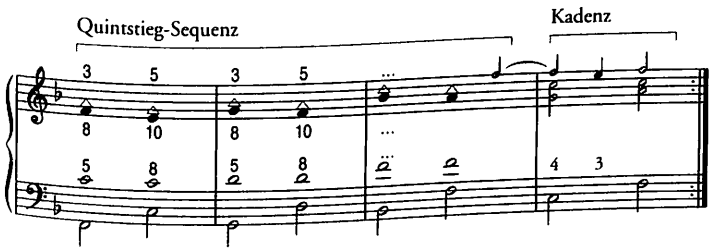


Beispiel 10: Der ‚Pachelbelbass' und seine Modellsatz-Linien

Der Quintstieg-Bass

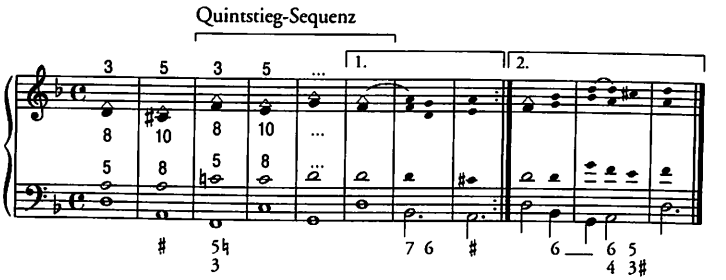
Dieser Ostinato stammt aus dem 2. Teil von Friedrich Erhard Niedts *Musicalischer Handleitung.* Niedt demonstriert an ihm, wie aus einer simplen Generalbass-Aussetzung mit einfachsten Figurationsideen eine interessante Variationsfolge entstehen kann.[13]

Beispiel 11



Georg Friedrich Händel: Sarabande d-Moll

Der Bass von Händels berühmter Sarabande aus der d-Moll-Suite HWV 437 (Zweite Sammlung von 1733) erinnert stark an die Folia, ist aber wegen seiner Struktur (drei steigend sequenzierte Quartfall- bzw. Quintstiegpaare plus Kadenz) auch als Minore-Variante für den Quintstieg-Bass brauchbar.



Beispiel 12

13 Vgl. Niedt 1710-1721, 2. Teil, S. 26-57.

Kapitel 3
Partimento

Zur Geschichte und Lehrmethode der neapolitanischen Partimento-Praxis

Nicoleta Paraschivescu

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zählte Neapel zu den größten kulturellen Zentren Europas nach London, Konstantinopel und Paris. In dieser Zeit spielte die Stadt eine führende Rolle in der musikalischen Landschaft Italiens und ganz Europas.[1] Zu dieser herausragenden Stellung trugen vier Konservatorien, öffentliche und private Aufführungsorte sowie Unterstützung durch kirchliche und adlige Institutionen bei; ihr Zusammenwirken bildete den Nährboden für eine vielschichtige musikalische Kultur.[2]

Das Studium an den Konservatorien in Neapel dauerte in der Regel etwa zehn Jahre. Teile des Unterrichtscurriculums waren *solfeggi*, *partimenti* und *disposizioni*. Solfeggi hatten im Rahmen des Curriculums eine propädeutische Funktion: mit ihrer Hilfe wurden die Grundlagen der Musik vermittelt und das Gehör trainiert. Erst nach diesem mindestens dreijährigen ‚Grundkurs' durfte man mit dem Studium der Partimenti beginnen.[3]

Was sind aber Partimenti? Ihren Charakter umschreibt der Musikwissenschaftler Giorgio Sanguinetti mit einem anschaulichen Vergleich:

> Perhaps a good definition is a metaphor: a partimento is a thread that contains in itself all, or most, of the information needed for a complete composition. [...] A partimento is only potentially music.[4]

Eine pragmatische, sehr klare Definition liefert der Musikwissenschaftler und Komponist Peter van Tour:

> ‚Partimento' is understood as a notational device, most commonly written on a single staff in F clef, either figured or unfigured, applied both in playing and in writing activities, and used for developing skills in the art of accompaniment, improvisation, diminution, and counterpoint.[5]

In den meisten Fällen handelt es sich bei Partimenti also um einstimmige, meistens als Bass notierte Musiklinien mit oder ohne Bezifferung, die in sich die nötigen Informationen enthalten, um daraus ein eigenständiges Werk auszuführen – sei es als Improvisation oder in ausgeschriebener Form. Im *Avvertimento dell'Autore* seiner Partimento-Sammlung gibt Fedele Fenaroli (1730–1818) folgenden praktischen Hinweis:

> Um das Cembalo vollumfänglich zu beherrschen, ist es nötig, die Oktavregel, Kadenzen und Dissonanzen zu studieren [...], um somit die Partimenti mit Leichtigkeit auszuführen.[6]

Partimenti waren unter anderem die Vorstufe für das Studium des Kontrapunkts anhand von Disposizioni. Bezeichnet werden damit Übungen, bei denen der Schüler zur vorgegebenen Stimme (meistens eine Basslinie) eine oder mehrere kontrapunktierende Gegenstimmen komponieren musste. In der Regel wurde jede einzelne Stimme auf einer separaten Notenlinie geschrieben.

Ziel dieser Unterrichtsmethode ist letztlich die umfassende Beherrschung («l'intero possesso») des Cembalospiels sowohl auf kontrapunktisch-harmonischer als auch auf musikalisch-künstlerischer Ebene. Anhand von Partimenti konnte man lernen, wie man zwei-, drei- und vierstimmige Werke komponierte und/oder improvisierte. Gleichzeitig vervollkommnete man damit auch seine Fähigkeiten als Tastenspieler.

Partimento-Sammlungen enthalten in der Regel nur wenig Text und bestehen nicht selten aus Hunderten von Seiten mit Musikbeispielen. Im Unterschied zu zahlreichen Theorie-Traktaten des 18. Jahrhunderts, in denen der Wortanteil dominiert, eröffnen Partimenti einen praktischen und handlungsorientierten Zugang zur musiksprachlichen Konvention (sozusagen ‚learning by doing'). Partimenti wurden nachweislich auch in Bachs Umfeld verwendet.[7] Händel setzte sie beim Unterricht von Prinzessin Anne ein; in Wien waren es etwa Porpora, Hasse, Salieri und Bonno, die damit arbeiteten.

1 Vgl. Villinger 2000, S. 26; für weitere Details siehe Robinson 1972, S. 1–97.
2 Vgl. Del Donna 2012, S. 10.
3 Vgl. Van Tour 2015, S. 85–87.
4 Sanguinetti 2007, S. 51.
5 Van Tour 2015, S. 19.
6 Fenaroli 1812, S. 56 («Per aver l'intero possesso del clavicembalo, bisogna studiar bene le scale, le cadenze, le dissonanze [...] per così eseguire con facilità i Partimenti.»).
7 Zu nennen wäre hier beispielsweise das Langloz-Manuskript (Ausgabe: Renwick 2001). Siehe auch Gingras 2008 und Sanguinetti 2010.

Der Unterricht an den Konservatorien in Neapel

Die ersten Konservatorien in Neapel, gegründet und getragen von wohlhabenden Bürgern, werden im 16. Jahrhundert erwähnt. Ziel dieser Institutionen war ursprünglich die Ausbildung mittelloser Kinder, oftmals Straßen- oder Waisenkinder; sie sollten einen Beruf erlernen, um sich später selbst durchs Leben bringen zu können. Anfangs wurden verschiedene handwerkliche Ausbildungen angeboten; später beschränkten sich vier dieser Institutionen – das *Conservatorio di Santa Maria di Loreto,* das *Conservatorio di Sant'Onofrio a Porta Capuana,* das *Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo* und das *Conservatorio Santa Maria della Pietà dei Turchini* – ausschließlich auf die Vermittlung von Musik.[8]

Für die vielen kirchlichen und höfischen Feste, für Prozessionen oder für die Oper wurden die Schüler als Musiker engagiert und waren auf diese Weise auch eine Einnahmequelle für ihre Institutionen, die damit weitere Studienplätze finanzierten. Bei solchen Anlässen konnten die angehenden Musiker die erlernten Fähigkeiten anwenden und zugleich Kontakte knüpfen. Im Rahmen ihrer Ausbildung hatten die Schüler zudem die Möglichkeit, Opern zu komponieren und diese im Konservatorium aufzuführen.[9]

Im Jahre 1743 wurde zunächst das *Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo* geschlossen; *Santa Maria di Loreto* folgte 1797. Als 1806 Joseph Bonaparte den Thron in Neapel bestieg, gab es nur noch die Konservatorien von *Sant'Onofrio* und *Santa Maria della Pietà dei Turchini;* sie wurden 1807 im Rahmen einer Schulreform zum *Real Collegio di Musica San Sebastiano* verschmolzen. Als Leiter dieser Institution wurden Giovanni Paisiello, Fedele Fenaroli und Giacomo Tritto ernannt.

Der Unterricht an den *Conservatori* wurde von *maestri* und *mastricelli* erteilt und bestand praktisch aus gegenseitiger Unterweisung *(mutuo insegnamento)*: Der *maestro* unterrichtete die vier oder fünf begabtesten Schüler und diese wiederum als *mastricelli* ihre jüngeren Mitschüler.[10]

Der englische Musikgelehrte Charles Burney, der am 31. Oktober 1770 das *Conservatorio di Sant'Onofrio* in Neapel besuchte, gibt einen lebendigen Eindruck vom Alltag in dieser Institution:

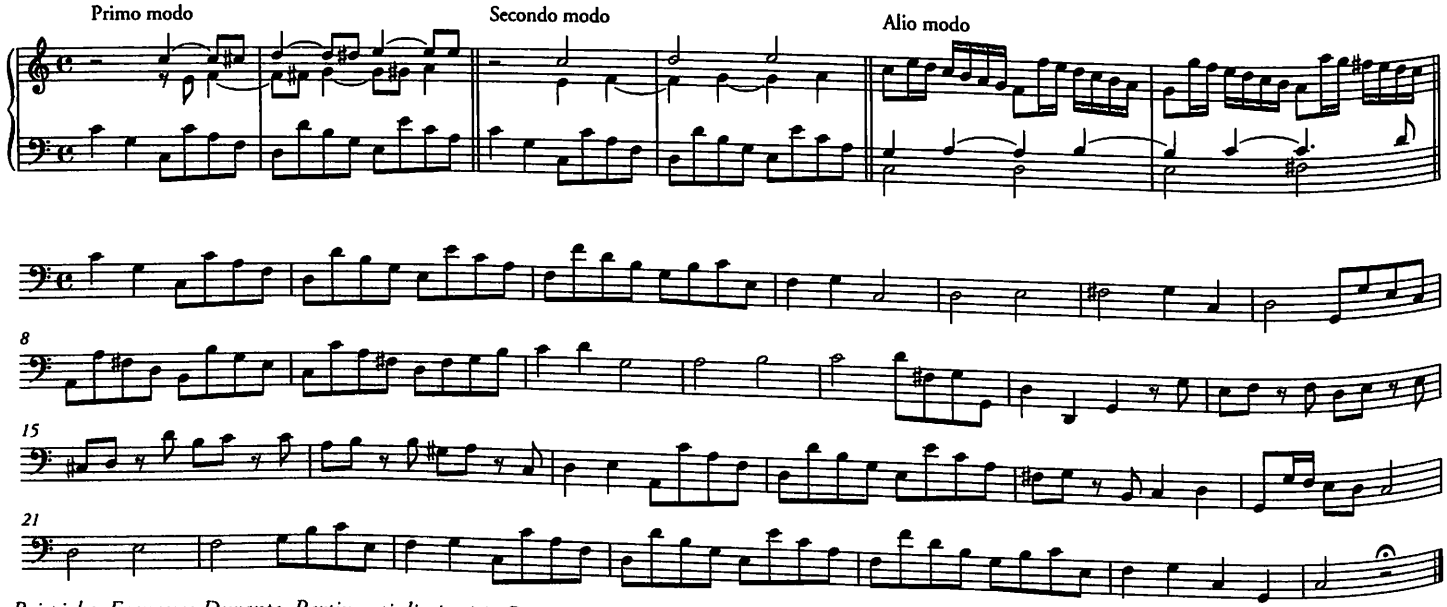
> This morning I went with young Oliver to his Conservatorio of St. Onofrio, and visited all the rooms where the boys practise, sleep, and eat. On the first flight of stairs was a trumpeter, screaming upon his instrument till he was ready to burst; on the second was a french-horn, bellowing in the same manner. In the common practising room there was a Dutch concert, consisting of seven or eight harpsichords, more than as many violins, and several voices, all performing different things, and in different keys: other boys were writing in the same room; but it being holiday time, many were absent who usually study and practise there together.
>
> The jumbling them all together in this manner may be convenient for the house, and may teach the boys to attend to their own parts with firmness, whatever else may be going forward at the same time; it may likewise give them force, by obliging them to play loud in order to hear themselves; but in the midst of such jargon, and continued dissonance, it is wholly impossible to give any kind of polish or finishing to their performance; [...] The beds, which are in the same room, serve as seats for the harpsichords and other instruments. Out of thirty or forty boys who were practising, I could discover but two that were playing the same piece: some of those who were practising on the violin seemed to have a great deal of hand. The violoncellos practise in another room: and the flutes, oboes, and other wind instruments, in a third, except the trumpets and horns, which are obliged to fag [labor] either on the stairs, or on the top of the house.[11]

Durch jahrelanges Training konnte sich der fleißige Schüler bei der Arbeit mit Solfeggi, Partimenti und Kontrapunktübungen einen umfangreichen musikalischen ‚Wortschatz' erarbeiten. Das didaktische Ziel war, dass die angehenden Musiker über die Auseinandersetzung mit prototypischen Beispielen zahlreiche Stimmführungsmodelle internalisierten und damit die Fähigkeit entwickelten, bereits beim bloßen Anblick einer unbezifferten Basslinie die möglichen Oberstimmen innerlich zu hören.

8 Weitere Informationen zu den *Conservatori* können bei Di Giacomo 1924 bzw. 1928 nachgelesen werden; vgl. auch Fabris 2007, S. 25.
9 Vgl. Robinson 1972, S. 16.
10 Vgl. Paraschivescu 2018.
11 Burney 1771, S. 337–338.

Der typische Aufbau eines Partimento-Lehrgangs von Francesco Durante

Im Laufe seines Lebens hatte Francesco Durante (1684–1755) die Stelle des *primo maestro* an drei der vier im 18. Jahrhundert existierenden *Conservatori* in Neapel inne. Zuletzt war er gleichzeitig *primo maestro* an den beiden Konservatorien *Sant'Onofrio* und *Santa Maria di Loreto*. Er genoss den Ruf eines hervorragenden Pädagogen und Komponisten und galt als angesehene Persönlichkeit in Neapel. Durantes Partimenti erfreuten sich über dessen Tod hinaus in Italien einer starken Verbreitung. Die umfangreichsten überlieferten Handschriften bieten ein ‚Kernrepertoire' seiner Partimenti und stimmen im Aufbau überein. Sie bestehen in der Regel aus vier Teilen: Der erste Teil enthält im Wesentlichen Erläuterungen und Beispiele zu Intervallen, Kadenzfortschreitungen *(cadenze)*, Formen der Oktavregel *(scale)* und sequenzierenden Bassfortschreitungen *(movimenti di basso)*. Im zweiten Teil folgen – ohne weitere Erklärungen oder Anleitungen zur Ausführung – einstimmige, seltener auch zweistimmige Partimenti und solche mit beziffertem Bass *(Partimenti numerati)*. Der dritte Teil umfasst sogenannte *Partimenti diminuiti*, denen jeweils ein Aussetzungsmodell von wenigen Takten vorangestellt ist.[12] Diese Anleitungen zur Ausführung bilden einen zentralen Teil der praktischen Ausbildung und enthalten für den heutigen Spieler entscheidende Hinweise zur stilgerechten Ausführung vieler Partimenti (siehe Bsp. 1). Die Modelle dienen dem Spieler als Bausteine für das freie Spiel, regen zum Experimentieren an und lassen zugleich Spielraum für eigene Ideen. Dieser Teil der Sammlung ist häufig als eigenständige Quelle handschriftlich überliefert. Für den Partimento-Bass von Bsp. 1 gibt Durante selbst einige Hinweise zur Ausführung. Die dem Bass vorangestellten *modi* enthalten mehrere Optionen für die steigende Sequenz der Eröffnungsphrase. So werden *Partimenti diminuiti* (und auch entsprechende *Solfeggi diminuiti*)



Beispiel 1: Francesco Durante, Partimenti diminuiti, Gj28 (I-Ria Misc. Mss. Vess. 283, f. 371) *mit originalen Aussetzungshinweisen (modi)*

12 Diese werden in unterschiedlichen Quellen *modi, motivi* oder auch *pensieri* genannt.

zum ‚Alphabet' für eine Sprache, die man durch viel Übung und Anwendung tatsächlich soweit verinnerlicht, bis man die in der Bass-Stimme angelegten Oberstimmen intuitiv erkennen und realisieren kann.[13]

Der etwas kürzere vierte Teil widmet sich der Partimento-Fuge, der anspruchsvollsten Aufgabe des Lehrgangs. Zusätzlich zur Bass-Stimme wird gelegentlich ein Motiv in der Oberstimme notiert, manchmal auch nur der Vermerk ‚Imit.' als Aufforderung, die vorgegebene Linie zu imitieren.

Francesco Durante war prägend für die ihm folgenden Generationen: Fenaroli führte in seiner Partimentosammlung Durantes Einteilung weiter und baute sie aus. Auch für die Ausführung von Giovanni Paisiellos *Regole per bene accompagnare il Partimento* sind Durantes Partimenti von vitaler Bedeutung.[14]

*****

Der hohe Stellenwert der Partimento-Praxis in der Ausbildung vorwiegend junger Musiker, zu denen einst auch Bach, Händel, Mozart und Haydn gehörten, spiegelt sich in der kaum überschaubaren Anzahl an Partimento-Quellen unterschiedlicher Komponisten, die in vielen Bibliotheken Europas erhalten sind.[15] Der unmittelbare Bezug zur Praxis, wie er in Durantes Zeit noch selbstverständlich war, hat sich im 19. Jahrhundert eher in den theoretischen Bereich der Kontrapunktlehre verschoben. Partimenti blieben aber bis ins 20. Jahrhundert als Lehrmittel vor allem in Italien, aber auch in Frankreich und Belgien erhalten, und sie können heute wieder als wichtige Inspirationsquelle für die improvisatorische Praxis dienen. Partimenti vermitteln ein effizientes und fantasiereiches Werkzeug, um die musikalische Sprache des 17. und 18. Jahrhunderts zu verstehen und zu beherrschen.

13 Für weitere Anregungen siehe auch den Artikel über die historische Aussetzung eines Partimentos (Perfidia) von Francesco Durante (Paraschivescu 2010).

14 Siehe Paraschivescu 2018; zur Druck- und Manuskriptfassung dieser Quelle siehe Bibliografie unter Paisiello 1782 bzw. 2008.

15 Einen guten Überblick bekommt man auf der Internetseite Gjerdingen *Monuments*. Der Link hierzu wie auch zu den umfangreichsten Partimenti- und Solfeggi-Datenbanken Van Tour *UUPart* und Van Tour *UUSolf* findet sich unter den entsprechenden Kürzeln in der Bibliographie.

Partimento und Partimentieren – Eine umfassende Ausbildung zum komponierenden und improvisierenden Interpreten

Rudolf Lutz[1]

In den vergangenen Jahren haben zahlreiche Publikationen zur Partimento-Praxis Licht in das Dunkel um diese Lehrmethode gebracht, die während des 18. und 19. Jahrhunderts weit über Italien hinaus verbreitet war, später jedoch fast gänzlich in Vergessenheit geriet. In seinem Standardwerk *Music in the Galant Style* konnte Robert O. Gjerdingen nachweisen, welch umfassende Bedeutung dieser Ausbildungsweg in früheren Zeiten für angehende *maestri di capella* und Clavierspieler hatte, und welchen enormen Einfluss er auf die Entwicklung der Tonsprachen des 18. Jahrhunderts ausübte.[2] Derselbe Autor hat auch eine große Zahl solcher Partimenti in digitaler Form zugänglich gemacht.[3] Giorgio Sanguinettis *The Art of Partimento* bietet unter anderem eine historisch fundierte und mit zahlreichen Beispielen versehene Einführung in die kunstgerechte Aussetzung originaler Partimenti.[4] Eine lesenswerte Artikelserie von Florian Grampp-Bassani widmet sich neben der italienischen auch der nord- und mitteldeutschen Partimento-Praxis.[5]

In diesem Artikel möchte ich mich auf eine kurze Umschreibung dieser bassorientierten Methode beschränken, um dann eingehender der Frage nachzugehen, inwiefern Partimenti und die ihnen zugrundeliegende methodische Idee auch heute noch für die improvisatorische Ausbildung genutzt werden können. Ich hoffe dabei zu zeigen, dass das ‚Partimentieren' ein pädagogisches Hilfsmittel ist, dessen Möglichkeiten weit über die stilistische Enge des erhaltenen Partimento-Repertoires hinausweisen.

Was ist ein Partimento?

Ein Partimento ist ein nur in Umrissen, zumeist als Basslinie notiertes Musikstück. Diese Basslinie ist in manchen Fällen mit Generalbassziffern versehen, kommt aber oft auch ohne diese aus. Ab und zu enthalten die Stücke Anmerkungen darüber, welche Oberstimmenmotive zu bestimmten Bassfiguren passen. Ebenso finden sich im engeren Sinne kontrapunktische Arbeiten, Partimento-Fugen genannt. Aufgabe des Spielers ist es, aus einem solchen Bass ein vollständiges musikalisches Werk zu (re)-konstruieren, also die in der notierten Fassung fehlenden Oberstimmen zu ergänzen oder eher wiederzufinden. Diese Tätigkeit kann mit der Lösung eines (mehrdeutigen) Rätsels verglichen werden, das sich ständig um die Frage dreht, welche aus mehreren Tönen bestehende Bassformeln sich als Teil eines Gerüstsatzes erkennen und ausführen lassen. Die dafür nötigen elementaren Modelle oder Module – Gjerdingen nennt sie *schemata* – bilden das Grundvokabular der Musiksprache einer Epoche; erst deren analytische Aneignung erlaubt es dem Improvisator, diesen Epochenstil zu rekonstruieren bzw. heute wieder neu zu erlernen. Je nach Stilistik ändern sich die Modelle, vor allem aber deren Ausführungsweise und Figuration. Bei der Partimento-Praxis handelt es sich also um einen praxisorientierten Lehrgang, der stilistische Keimzellen und deren harmonisch-melodische Ausführung vermittelt, aber auch eine Methode des Accompagnierens, des Kontrapunktes, der Linien und der Claviertechnik.

Führung durch den *maestro*

Eine entscheidende Rolle kam bei dieser Art der Ausbildung dem *maestro* zu. Er schrieb für jeden seiner Schüler ein persönliches Arbeitsheft mit fortlaufend angepassten Übungen – von einfachen Kadenzen bis zu komplexen Bassgängen. Dieses Arbeitsheft wurde *zibaldone* genannt, was soviel bedeutet wie ‚ohne Ordnung in ein Heft eintragen'. Genau das dürfte aber bei einem guten *maestro* kaum der Fall gewesen sein. Vielmehr baute er spontan gewisse Bassfortschreitungen – sobald er bemerkte, dass diese bei seinem Zögling noch nicht selbstverständlich funktionierten – in ‚maßgeschneiderte' Übungen ein, bis der Schüler sie mit der Zeit ohne Zögern zu meistern verstand.

1 Für eine frühere, zum Teil stark abweichende Fassung dieses Artikel vgl. Lutz 2010.
2 Vgl. Gjerdingen 2007; aus meiner Sicht ist dieses Werk für alle Improvisatoren, die sich dem klassischen Stil widmen wollen, eine unverzichtbare und äußerst inspirierende Lektüre.
3 Gjerdingen *Monuments*.
4 Sanguinetti 2012.
5 Grampp 2004-2005. Für weitere Verweise auf Quellen und wichtige Literatur sei auf die vorangehenden Ausführungen von Nicoleta Paraschivescu verwiesen (→ S. 166).

Natürlich wurden auch ganze Partimento-Sammlungen von den Auszubildenden abgeschrieben und nicht selten in späteren Jahren beim Unterrichten der eigenen Schüler weiterverwendet. Solche Sammlungen können teilweise über Jahrzehnte hinweg bis zu einem bestimmten Ursprung hin zurückverfolgt werden. Dies belegt, dass dieselben Partimenti von Generationen von Konservatoriums-Studenten für ihre Ausbildung benutzt wurden. Blättert man diese reichhaltigen Sammlungen durch, fällt einem zuallererst die große Zahl von Übungen auf. Mit hoher Wahrscheinlichkeit hat dies damit zu tun, dass die Fertigkeit, Bassmodelle rasch zu erkennen und improvisatorisch umzusetzen, eine gewisse Erfahrung voraussetzt, die sich nur mit jahrelangem ‚Training' erlangen lässt. Der wohlbekannte Ausspruch ‚Übung macht den Meister' behält auch in diesem Fach seine volle Gültigkeit!

Das Konzept der Partimenti als generelle Inspirationsquelle für den Improvisationsunterricht

Kurz gefasst kann gesagt werden, dass die Erarbeitung musikalischer Zusammenhänge auf Basis der Partimenti eine umfassende Ausbildung bedeutete, die sowohl zur vertieften Einsicht in satztechnische Belange führte als auch die spieltechnischen Fertigkeiten auf dem Clavier beförderte. Zugleich vermittelte sie diejenigen kompositorischen Maßstäbe, die es an den führenden Höfen zu beachten galt.[6] Dieses umfassende Einsatzspektrum der Partimenti vor Augen, möchte ich mich nun eingehender der Frage zuwenden, in welcher Weise die Arbeit mit Partimenti für den heutigen Improvisationsunterricht gewinnbringend eingesetzt werden kann. Dabei muss zunächst eingeräumt werden, dass die Partimento-Methode im engeren Sinne anfänglich nur in Italien Verwendung fand. Deshalb weisen auch die erhaltenen Bässe eine ganz bestimmte Stilistik auf, die ohne die Kenntnis der entsprechenden italienischen Tastenliteratur nur schwer verständlich ist. Im Sinne einer Verallgemeinerung des Partimento-Begriffs soll in dem folgenden, zum Teil persönlich gefärbten Bericht aus der eigenen Unterrichtserfahrung gezeigt werden, dass sich das Konzept einer generalbassbasierten Ausbildung, wie es in der neapolitanischen Partimento-Schule mustergültig angelegt ist, problemlos auch auf andere Stilbereiche und Gattungen übertragen lässt.

Ostinatovariation als Vorübung

Bringt ein Improvisationsschüler die nötige Erfahrung im Generalbass-Spiel mit, führe ich ihn zunächst über die Variation von Ostinatobässen an die Partimento-Arbeit heran (→ Artikel zur Ostinatovariation ab S. 141 und S. 155. Diese Bassfolgen exponieren die grundsätzlichen Modelle der Epoche und wiederholen zum Teil bereits in anderem Zusammenhang erlernte Abläufe. Neben figurativen Details kommen beim Spiel der aufeinander folgenden Variationen einer Chaconne oder einer Passacaglia bald auch Aspekte der Formbildung in den Blick. Fragen nach Kontrast, Steigerung oder Fortspinnung lassen sich dabei ebenso berühren wie Probleme der Stimmenzahl, überzeugender Überleitungen oder der Stärke der Einschnitte. Beispiele aus der Literatur werden analysiert, und diese Erkenntnisse fließen wiederum in die eigene Arbeit ein. Zwischen Entwickeln, Aufführen und Analysieren entsteht im Idealfall eine Art Kreislauf, in welcher die gerade bearbeitete Musik ganzheitlich vermittelt und ausgeführt wird.

Der Vorzug der Arbeit mit diesen Ostinati (eigentlich könnte man bei ihnen von einem Kurzpartimento sprechen) ist die Tatsache, dass auch mit Anfängern bereits künstlerische Dimensionen berührt werden. Es wird nicht nur von musikalischen Phänomenen gesprochen, sondern direkt mit diesen gearbeitet: Theoretische und praktische sowie technische und ästhetische Aspekte durchdringen sich in willkommener Art und Weise.

Arbeit mit Corelli-Bässen

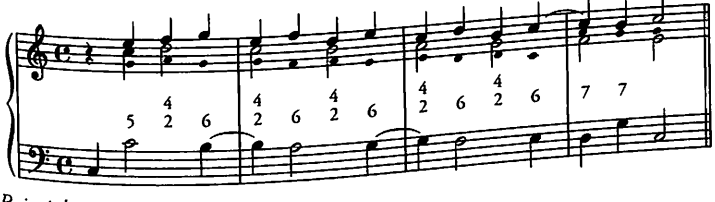
Im Vergleich zur Ostinatoarbeit bedeutet die Beschäftigung mit längeren originalen Bässen einen entscheidenden Schritt. Hierfür nehme ich zum Beispiel die Basslinie einer Corelli'schen Triosonate und erarbeite zusammen mit meinen Schülerinnen und Schülern deren Aussetzung. Improvisierend werden dann die möglichen Hauptlinien gesucht, die beiden Oberstimmen bestimmt und diese dann schriftlich festgehalten.

6 Vgl. Gjerdingen 2007, S. 3–19.

Das Largo aus der Triosonate op. 4, Nr. 1 zum Beispiel beginnt mit einem stufenweise nach unten führenden, synkopierten Bass.[7] Die durchaus typische Bezifferung für diesen Bass führt zu der im Bsp. 1 wiedergegeben Aussetzung. Diese lässt sich relativ leicht zu einem Triosatz reduzieren (Bsp. 1 ohne Stichnoten).

Nun wird diese Lösung mit dem Original verglichen (→ Bsp. 21 auf S. 80): Auffällig ist hier zuerst einmal die Rhythmisierung der Oberstimmen, die wesentlich zu einer ‚Individualisierung' (Dekoration) der relativ einfachen Basslinie beiträgt. Einige elegante *superiectio*-Figuren (*) und die Sprünge auf Schlag 4 von Takt 3 fallen auf. An diesem Wendepunkt, welcher den Bassgang in die Kadenz einmünden lässt, tauschen die beiden Stimmen ihre Rollen und die zweite Violine übernimmt anstelle der ersten die Vorbereitung und Auflösung des folgenden Kadenzvorhalts.

Viele dieser Details wären dem Studierenden bei einer reinen Analyse verborgen geblieben. Erst nach den eigenen Versuchen wird ihm die Schönheit und Eleganz der originalen Lösung bewusst. Die daraus gewonnenen Erkenntnisse kann er nun bei den weiteren eigenen Übungen stilsicher anwenden.



Beispiel 1

Im Anschluss werden nun weitere Modelle (wie z. B die 7-6- oder die Quintfall-Sequenz, andere typische Progressionen und Kadenzen etc.) bearbeitet. Bei deren Auswahl überlege ich mir aus der Erfahrung des ‚Maestros' heraus, der selbst schreibt, improvisiert und den Stil kennt, wo und wann welches Modell eine Schülerin oder einen Schüler weiterbringen kann. Eben hier ist wiederum die Bedeutung eines persönlichen *zibaldone* nicht hoch genug einzuschätzen. Wenn parallel dazu im Generalbass- und Kammermusikunterricht dieselbe Epoche behandelt wird, hat diese konzentrierte Auseinandersetzung meist beglückende und äußerst lehrreiche Aha-Erlebnisse für die Studierenden zur Folge. Wer ein Modell als Ganzes zu erfassen und spontan mit den schönsten Stimmführungen auszuführen weiß, wird darüber hinaus im Generalbass-Spiel erhebliche Gewandtheit erwerben. Auch Blattspielfähigkeiten, das Verständnis für größere Zusammenhänge und Phrasenbildung verbessern sich. Ohne größere Umstände lassen sich in diese Übungen auch schwierige Bassgänge sowie knifflige Läufe, Triller und Figuren einbauen, die zusätzlich der Entwicklung der Claviertechnik förderlich sind.

Gegenfiguren und -motive – die *partimenti diminuiti* als Kontrapunktunterricht

Die Vermittlung kontrapunktischer Standards und typischer Gegenlinien zu einem gegebenen Bass gehört zu den zentralen Anliegen der Partimentoautoren.[8] Einen wesentlichen Anteil daran haben bei Francesco Durante die sogenannten *partimenti diminuiti* (→ S. 168f.). Die ihnen vorangestellten *modi* müssen zuvor auswendig gelernt, an den passenden Stellen eingesetzt und gegebenenfalls transponiert werden: eine hervorragende Schulung kontrapunktischen Könnens, formaler Übersicht und einer persönlichen Tonsprache, die sich an herrschenden stilistischen Vorgaben orientiert. Deren Entwicklung wird vom *maestro* vorausblickend gesteuert, indem er seinen Schülern nach und nach zunehmend komplexere Motive und Bässe aufgibt. Auch dieser Lernprozeß bedarf – wie jede ernsthafte Beschäftigung mit Improvisation – dutzender solcher Übungen.

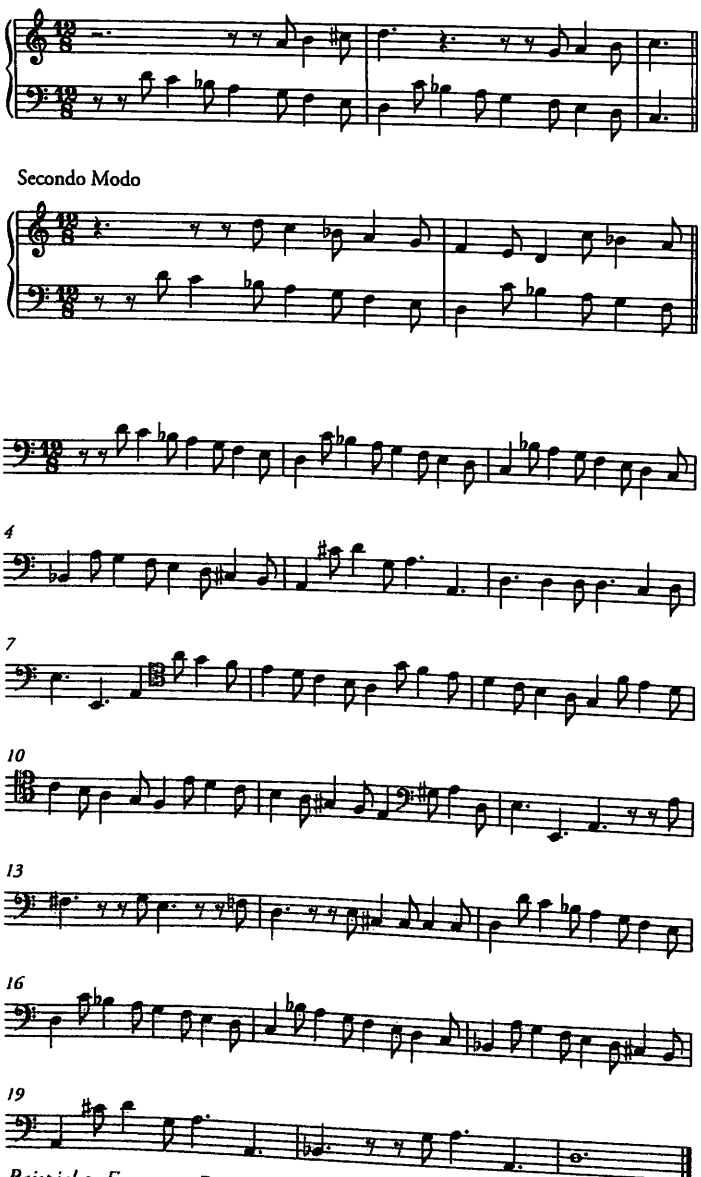
Die *modi* zu Durantes *partimento diminuito* Nr. 58 (Bsp. 2) zeigen zwei unterschiedliche kontrapunktische Lösungen: Der *primo modo* teilt die acht Bassnoten der eröffnenden d-Moll-Skala in zwei Tetrachorde, deren erster unbegleitet bleibt, während der zweite – in Umkehrung der Bassbewegung – eine Gegenlinie in Form eines leittönig aufsteigenden Tetrachords erhält. Diese Figurierung wird in der Sequenz beibehalten. Der *secondo modo* hingegen verläuft im Oktav-Kanon (Einsatz auf der dritten Note) und vermittelt so dem Spieler die bei Skalenbewegung grundsätzlich vorhandene Möglichkeit, die Oberstimme in Terzen, Sexten oder

7 Die Beherrschung solcher und ähnlicher Bass-‚Gänge' (it.: *movimenti*, → *Gänge – Sequenzen* ab S. 67) gehörte zu den zentralen Ausbildungszielen der Partimento-Methode. In den Übungen für fortgeschrittene Schüler wurde die Bezifferung vom *maestro* bewusst weggelassen, damit sich der hellhörige Schüler an die entsprechende Passage erinnern und die richtige Aussetzung auch ohne Bezifferung finden und ausführen konnte.

8 Vgl. Gjerdingen 2010.

Primo Modo

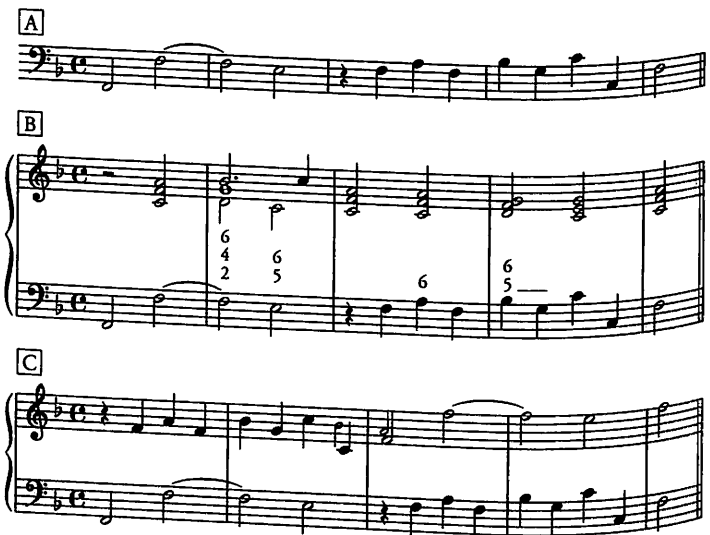
Secondo Modo



Beispiel 2: Francesco Durante, Partimento diminuito *Gj 58*

Dezimen parallel zum Bass zu führen. Selbstverständlich ist in der versetzten Kanonstimme auch die ‚Knickstelle' der stets abwärts führenden Basslinie um ein punktiertes Viertel verschoben; so entsteht ein reizvolles Spiel nachschlagender Septimsprünge, dessen Bewegungsmuster an zwei Kinder erinnert, die – sich an Händen und Füßen haltend – nacheinander der Purzelbaum schlagen.

Ein Partimento-Bass kann auch ohne vorangestellte *modi* zur Kontrapunktübung werden (vgl. Bsp. 3). Zwar ließe sich der vorgegebene Bass (A) auch als einfacher Generalbass ausführen (B). Sein eigentliches pädagogisches Potential enthüllt sich aber erst, wenn man versucht (eine für Partimenti generell empfehlenswerte Strategie!), das Material für die Aussetzung aus dem Bass selbst zu gewinnen: Nach einigem Probieren wird man sicherlich bald die Möglichkeit erkennen, die rechte Hand im doppelten Kontrapunkt zum Bass zu führen (C) und die für eine Oberstimme untypische Bassklausel melodisch zu glätten (Stichnoten bei C).



Beispiel 3: Fedele Fenaroli, Partimento *Nr. 8 Gj 1338 (aus:* Quarto libro de Partimenti senza numeri*) und zwei mögliche Aussetzungen*

Formgestaltung durch Ritornelle

Bei der Betrachtung der meisten Partimenti fällt auf, dass der Anfangsgedanke (eine kürzere musikalische Einheit oder gar eine Aneinanderreihung verschiedener solcher ‚Bassmotive') im Verlauf des Stückes mehrere Male wiederkehrt, zum Teil in verschiedener Länge und in verwandten Tonarten. Oft wiederholt sich die Abfolge *Inventio – Fortspinnung – Kadenz* in mehreren verwandten Tonarten. Dieses Schema ist dem Hörer zahlreicher Barockkompositionen bestens bekannt und kann wohl als das barocke Ordnungsprinzip schlechthin bezeichnet werden.[9] Auch das Ritornell von Bsp. 4 folgt diesem Modell: Der *Inventio* von Takt 1 – einem punktierten Gegenschrittbass mit anschließender Kadenz – folgt ein *Fortspinnungsmotiv* aus zwei *circoli mezzi*[10] in Sechzehntelbewegung und einem nach oben gebrochenen Dreiklang, das auf der Dominante in A sowie nochmals auf der Tonika in D wiederholt wird. Die das Eröffnungs-Ritornell beschließende *Kadenz* ist in diesem Fall speziell: sie moduliert, um zwei Töne verlängert, auf kürzestem Wege zur Dominanttonart.

Wie auch in diesem Beispiel enthalten die meisten Ritornelle den in sich geschlossenen ersten Teil einer Komposition, der im weiteren Verlauf des Stücks mehrmals – auch transponiert in andere Tonarten – ‚wiederkehrt' (ital.: *ritornare*). Ritornelle finden Verwendung in Concerti grossi, in Arien und Chören aus Kantaten und Oratorien, Solo- und Triosonaten etc. Mit dem Wiedererkennen des Hauptgedankens verbindet sich für den Hörer ein Gefühl des ‚Zuhause-Seins' und der Ordnung in den musikalischen Abläufen. Dass den Partimento-Autoren dieses Prinzip der Formgestaltung ein pädagogisches Hauptanliegen gewesen sein muss, zeigt sich in der Vielfalt der Varianten der Ritornell-Verwendung in originalen Partimenti.

Für den Spieler solcher Bässe besteht die Aufgabe darin, die Wiederholungen des Ritornells im Verlauf des Stückes ausfindig zu machen und eine Gegenstimme zum Ritornell-Bass zu finden, die er auch bei jeder Wiederkehr identisch oder nur leicht variiert anbringen kann. Für den Kompositionsschüler geben solche Bässe mit Ritornellen nicht selten wortlos Auskunft über zentrale Fragestellungen der Formgestaltung:

- Kehrt das Anfangsritornell immer komplett wieder oder können auch nur Abschnitte daraus übernommen werden?
- Welche Tonarten sind für die Wiederholungen möglich oder erwünscht?
- Wie geht man mit dem sekundären Material um?
- Wo setzt man am besten welche Kadenzen, wo überspielt man sie lieber?
- Welche Proportionen der einzelnen Formteile entstehen durch die Reihung der Ritornelle?
- Welche Satzmodelle *(movimenti)* können in den Zwischenspielen verwendet werden?

Anhand einer kurz gefassten Analyse von Bsp. 4 aus den *partimenti numerati* von Durante soll gezeigt werden, wie an den Musikschulen Neapels der *maestro* mit einfachsten Mitteln seinem Schüler die Arbeit mit Ritornell-Bausteinen vermittelt hat. Auch wenn dieser Bass auf den ersten Blick unspektakulär erscheinen mag, wird in der Detailanalyse deutlich, mit welch großem pädagogischem Geschick Francesco Durante den Partimento-Spieler auf unterschiedlichsten Ebenen fordert und ihn quasi im Vorübergehen in die Grundprinzipien wohlproportionierter Formgestaltung einführt. Es ist offensichtlich, wie durch die praktische Arbeit an solchen Partimenti jenes kompositorische Handwerk vermittelt wird, das für das Verfertigen größerer Werke unabdingbar ist.

Analyse zu Bsp. 4

Takt 1–6a: Ritornell in der Haupttonart D-Dur. Die abschließende Kadenz wird mittels eines verlängernden Halbtakts zur Dominante hin ‚umgebogen'.

Takt 6b–10: Verkürztes Ritornell in der Dominant-Tonart A-Dur. Auf den Halbschluss von T. 9 folgt die *Inventio* als Schlusskadenz.

Takt 11–17: Gegenschritt-Sequenz (D-A-h-fis). Die ganztaktig den Tönen der *Inventio* folgende Sequenz verarbeitet, auf beide Hände verteilt, Motive aus der Fortspinnung des Ritornells und kadenziert nach einer kurzen Ausweichung in die Subdominantregion (T. 14f.) in der Haupttonart.

Takt 18–22a: Intermezzo. Die Modulationsenergie der Fonte-Sequenz – sie verarbeitet gänzlich neues Motivmaterial – wird in Richtung der Mollparallele gelenkt.

Takt 22b–27: Ritornell in h-Moll. Im Gegensatz zur Dominantdurchführung ist dieses Ritornell vollständig, inklusive der ‚umgebogenen' Kadenz, die nun – wie häufig im italienischen Stil zu finden – auf der dritten Stufe in fis-Moll schließt.

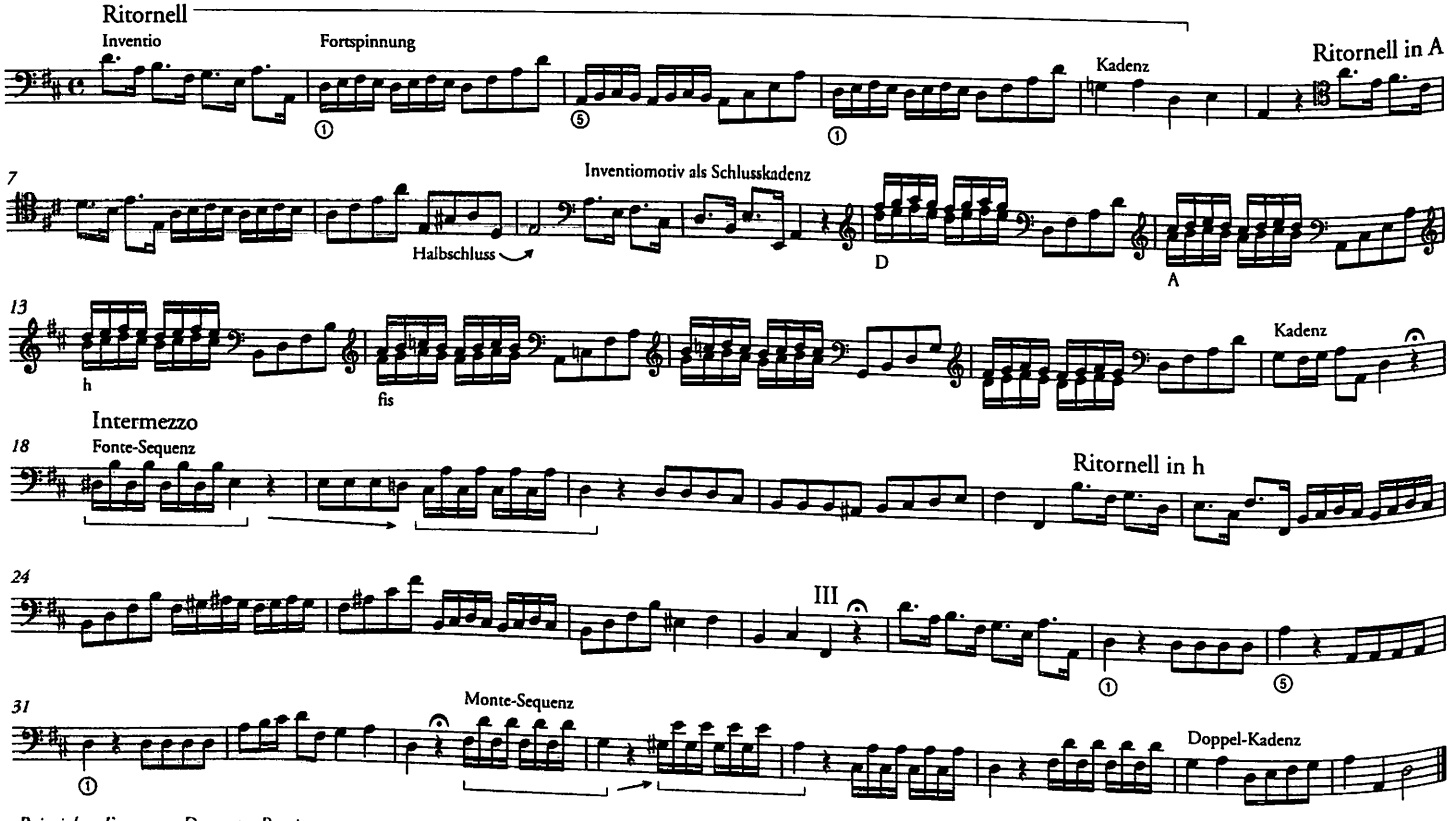
9 → S. 29f.

10 Zum Begriff vgl. Mattheson 1739, S. 116.

Takt 28–33a: Ritornell in der Haupttonart. Im Notentext sind lediglich dessen Grundzüge angedeutet.

Takt 33b–38: Coda. Die darin enthaltene Monte-Sequenz greift nochmals das kontrastierende Motivmaterial des Intermezzos auf; eine Doppel-Kadenz in der Haupttonart bekräftigt den Schluss des Stücks.

Als besondere Stelle im Formverlauf dieser kleinen, aber vielschichtigen Übung sei Takt 22 hervorgehoben: Hier erklingt die kadenzierende *Inventio* des Ritornells einerseits als Schluss des ‚Intermezzos', ist aber zugleich Beginn des h-Moll-Ritornells. Die Fermaten in Takt 17, 27 und 33 deuten wohl den Ort für eine freie Passaggio-Überleitung an.[11] Einige Freiheit hat der Interpret auch gegen Schluss des Stückes: Das Notenbild wird hier immer rudimentärer, so als wolle der *maestro* seinem Schüler die ‚Zügel schießen lassen'. Einige Bassnoten in galanter Manier als repetierende Trommelbässe, Tonika, Dominante, Tonika – der angehende Komponist denkt vielleicht an die Takte 2 bis 4, an Motive aus dem Intermezzo oder gar der *Inventio?* Auch die Coda zeigt sich als echte kompositorische Herausforderung: Wie kann ein virtuoser Schluss gefunden werden, der dem Satz eine gut integrierte, elegant-wirkungsvolle Note verleiht?



Beispiel 4: Francesco Durante, Partimento numerato Nr. 16 (Gj 216)

11 Anregungen zur Gestaltung solcher einstimmiger Überleitungsfiguren finden sich im Artikel über *Zeilenzwischenspiele in der Choralbegleitung* (→ S. 227ff.).

Verschränkung von *movimenti* und anderen Satzmodellen

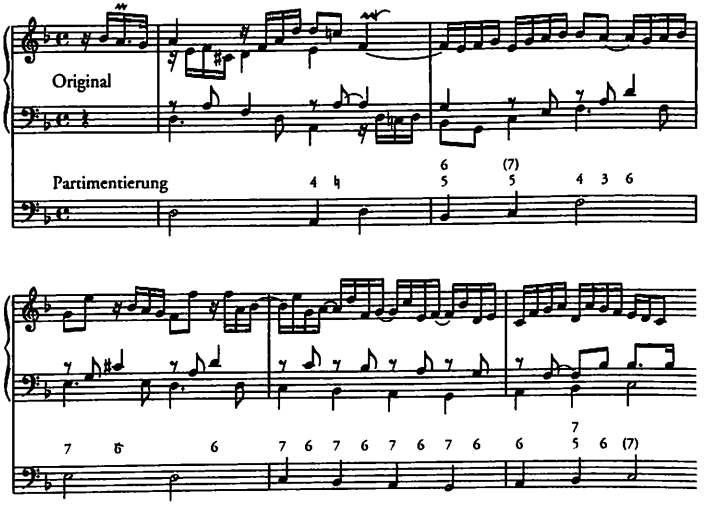
Typische Satzmodelle bestimmen einen erheblichen Anteil der Gesamtlänge eines barocken Werkes. Wenn man sie unvermittelt nebeneinanderstellt, sind die einzelnen Modelle zwar sehr gut hörbar, was vor allem für die Gehörbildung gewisse Vorteile hinsichtlich der Wiedererkennbarkeit bietet; ein solches Stück wirkt dann aber oft aneinandergereiht oder gar zerstückelt und man hat nur selten den Eindruck, dass der Stimmenverlauf konsequent von einem Takt zum nächsten führt. Wesentlich eleganter wirkt es, wenn die einzelnen Satzmodelle miteinander verschränkt werden und ein *movimento* beispielsweise in ein anderes oder in eine Kadenz quasi hineinfließt. Beispiele dafür finden sich in fast jedem Partimento-Bass und oft ist es nicht einfach, die Absicht des Autors an solchen Stellen zu erraten. Hilfreich ist in diesem Fall die analytische Auseinandersetzung mit dem Phänomen anhand der Kompositionen barocker ‚Klassiker'.

Das Beispiel aus Corellis op. 4, Nr. 1 (→ Bsp. 21 auf S. 80) zeigt aufs Schönste, wie synkopierter Bass und Doppia-Tenorklausel nahtlos miteinander verbunden werden können. Während der Bassvorhalts-Sequenz beobachten wir die für diese Sequenz typische Terzfalltreppen-Oberstimme. Die beiden letzten Töne *(h^1-c^2)* in Takt 3 sind zugleich Beginn der Doppia-Diskantklausel. Die Führung der beiden Oberstimmen und der Klauseltausch zwischen erster und zweiter Violine wurden bereits erwähnt. Er ist klanglich sehr auffällig und verwischt damit die Überlappung beider Modelle.

Auch Johann Sebastian Bachs Musik verdankt den Eindruck ihrer Folgerichtigkeit und inneren Logik nicht zuletzt der gekonnten Verschränkung der verwendeten Satzmodelle. Im Präludium C-Dur BWV 924 (→ Bsp. 1 auf S. 287) zum Beispiel mündet der eröffnende 4-3-Quintstieg[12] auf der dritten Zählzeit von Takt 3 in ein weiteres, auch für Corelli typisches *movimento*. Die Vorbereitung des an diesem Punkt zu erwartenden Quartvorhalts über *h* wird zum Einstieg in eine ‚Schraubendreher'-Sequenz,[13] die in Takt 6 durch die nach unten schreitende Bassführung in den Halbschluss geführt wird. Der zunächst eher ‚didaktisch' wirkende Anfang wird so aufs Schönste fließend ausgestaltet.

Partimentieren

Eine eigene Übung ist das Partimentieren. Dazu greife ich ein Stück des zu erarbeitenden Repertoires heraus und gewinne daraus – wie in Bsp. 5 skizziert – durch Vereinfachung eine ‚entindividualisierte' Basslinie, die ich gemäß der Vorlage beziffere und dann als Generalbass ausführe. Ich suche die beste Lage für die Oberstimmen und eigne mir den gesamten Verlauf an. Auf dieser Basis lässt sich dann eine neue Realisierung finden, wobei durchaus eine neue Taktart, eine neues Motiv oder ein neuer Affekt eingeführt werden können.[14]



Beispiel 5: G. F. Händel, Beginn der Allemande aus der Suite *in d-Moll HWV 428 (London 1720)*

12 Zur kanonischen Stimmführung dieses Sequenzmodells → S. 94f.
13 → Bsp. 12 auf S. 76.
14 Ausdrücklich erwähnt wird dieses Verfahren von Georg Andreas Sorge in seinem *Vorgemach der musicalischen Composition* (→ S. 32).

Ich verwandle also Händels Allemande in ein Orgelpräludium oder in eine Sarabande. Dabei hilft mir der Ansatz von Niedt, der es mir erlaubt, die harmonischen Stadien der Bassgrundlage beliebig zu verschieben, zu verlängern oder zu verkürzen (→ vgl. hierzu den folgenden Quellenauszug und den Abschnitt ‚Dehnen und Stauchen des Basses' im Artikel zur Suite auf S. 194).

Auch die Niedt'sche Technik bedarf langer Studien, und es braucht meist die Begleitung des ‚Maestros', bis die Schülerin oder der Schüler dieses Verfahren der strukturellen Bassveränderung gekonnt anwenden kann. Im Verlaufe dieser Entwicklung wird er oder sie sich mit vielen verschiedenen Modellen harmonischer oder auch melodischer Art beschäftigen, diese in das persönliche Figurenrepertoire einfließen lassen und mit der Zeit auch ohne vorgegebene Bassmodelle formal überzeugende und stilistisch geschlossene Musik improvisieren können.

*****

Die Beschäftigung mit dem Nukleus einer Musik – im generalbassgebundenen Zeitalter sicherlich der Bass, im Mittelalter oder der Renaissance wohl eher der gregorianische oder weltliche *tenor* – vermittelt stets einen tiefen Einblick in die jeweilige Epoche. Über die Ausarbeitung dieses ‚Partimentos' im weitesten Sinne kann ein gesamthafter Zugang zur Musik gefunden werden, der theoretische und praktische Einsichten miteinander verbindet. Sowohl die Komponistin als auch der Kapellmeister, der Clavierspieler oder die Orchestermusikerin, Instrumental- und Vokalsolisten erhalten hier eine Ausbildung, die einen weiten Erfahrungshorizont für Lernende und Ausführende erschließt. Nicht zuletzt ergibt sich oft erst durch den Umweg über das ‚Partimentieren' eine vertiefte Einsicht in Phrasierungen, Akzente und Spannungsbögen einer komplexen Komposition, die deren Interpretation grundlegend verändert.

Wie Präludien «aus einem schlechten General-Baß gemacht werden können»

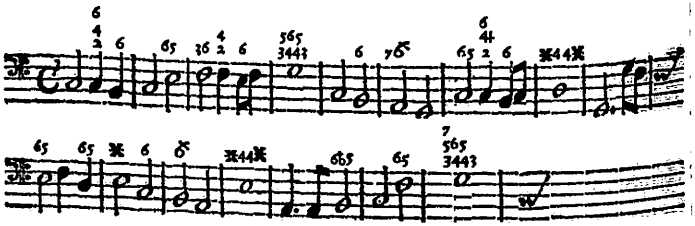
Friedrich Erhardt Niedt (1674–1717)[15]

§. 1.

Solches soll dem Lehrbegierigen alhier aus folgendem schlechten Baß, ohne grosse Zierlichkeit, die dem Anfänger nichts nutzet, gezeiget und erkläret werden.

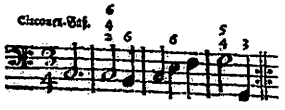
§. 2.

[...] Ich setze also diesen Baß zum Grunde meiner Invention:

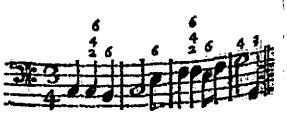


§. 3.

Wolte man hier aus dem g gleich in den drey-viertel-Tact einfallen, und die vier ersten Abschnitte dieses Basses als eine Ciacona tractiren, würde es dem Gehör angenehm seyn, und der Ciaconen-Baß so aussehen:

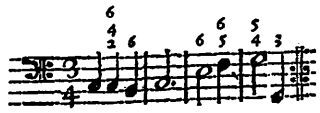


Oder auch folgender Gestalt:



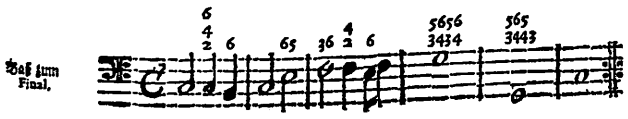
15 Auszug aus dem 11. Kapitel des 2. Teils der Musicalischen Handleitung (Niedt 1721, S. 117–122).

Auf diese Weise könte es auch angehen:
[...]



§. 5.

[...] Nach geendigter Chaconne aber könte das gantze Praeludium, mit den ersten vier Täcten unsers obigen Thematis, durch ein langsames Final geschlossen werden. Etwann auf diese Art:



§. 6.

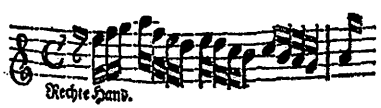
Man könte alhier auch andere Tact-Arten, als sechs-achtel und dergleichen mit anbringen, welches die Zuhörer gleichfalls contentiren würde; allein solches alles hier zu specificiren dürffte zu weitläuffig fallen: derowegen es bis zur andern Zeit verschoben werden muß.

§. 7.

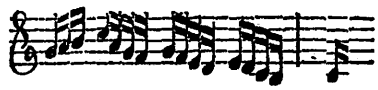
Es klinget auch sehr wohl, [...] wenn man im Anfang eines Praeludii mit einem Lauff vom Discant biß in den Baß kömmt, und darauff in den vollen Accord einfällt.

§. 8.

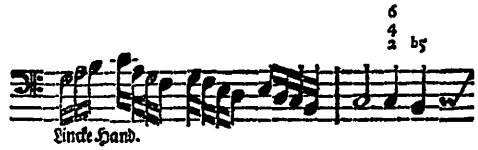
Solche Läuffe oder Sprünge bestehen meistentheils nur in einer Octava, oder, so zu sagen, nur in etlichen wenigen Noten, die allemahl per Octavas, biß zur untersten repetiret werden, als:[16]



Nun eine Octava weiter hinunter.



Hernach im Basse abermahl eine Octava tieffer:



§. 9.

Auf diese Weise kan es auch durch Sprünge verrichtet werden:

Oder auf nebenstehende andere Art:

§. 10.

Etliche machen auch nur im Discant einen Lauff, und fallen alsobald mit dem vollen Wercke ein: welches auch recht gut ins Gehör fällt, damit es nicht immer einerley Leyer bleibe:

16 Man beachte hier und im Folgenden Niedts Gebrauch des französischen Violinschlüssels. Der entsprechende Notentext ist also eine Terz höher als beim gewöhnlichen Violinschlüssel zu lesen.

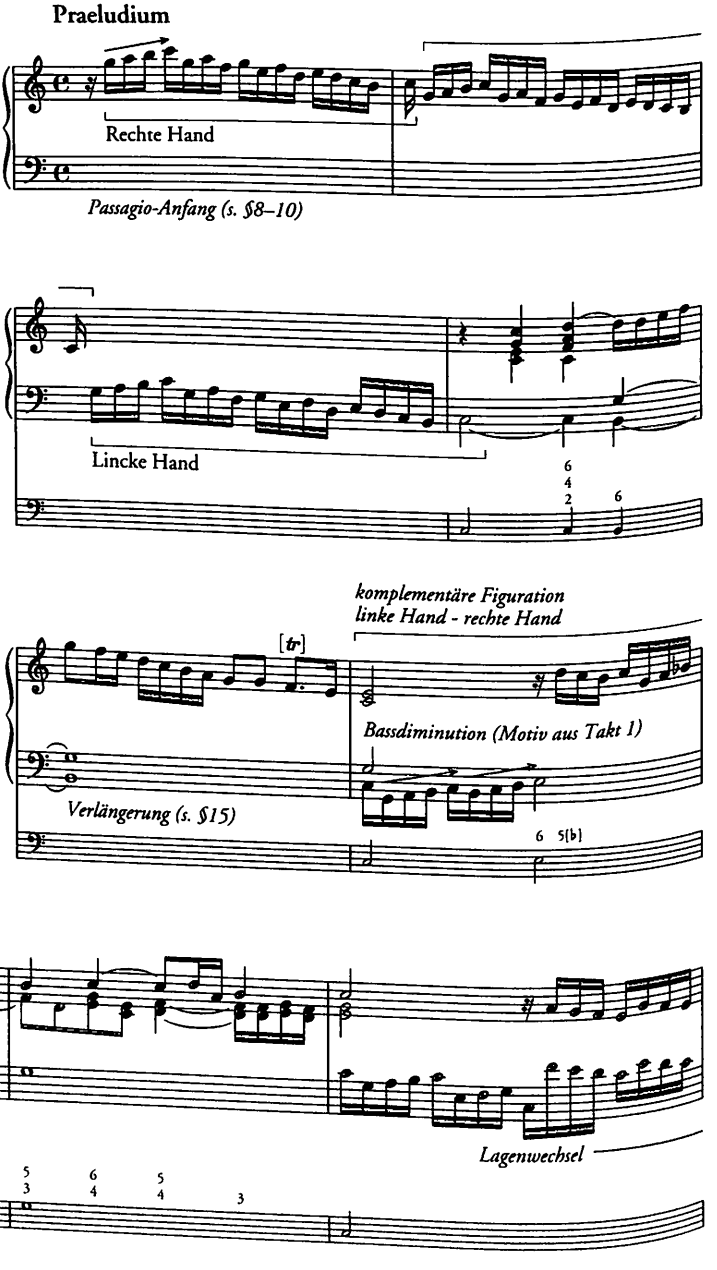
§. 11.

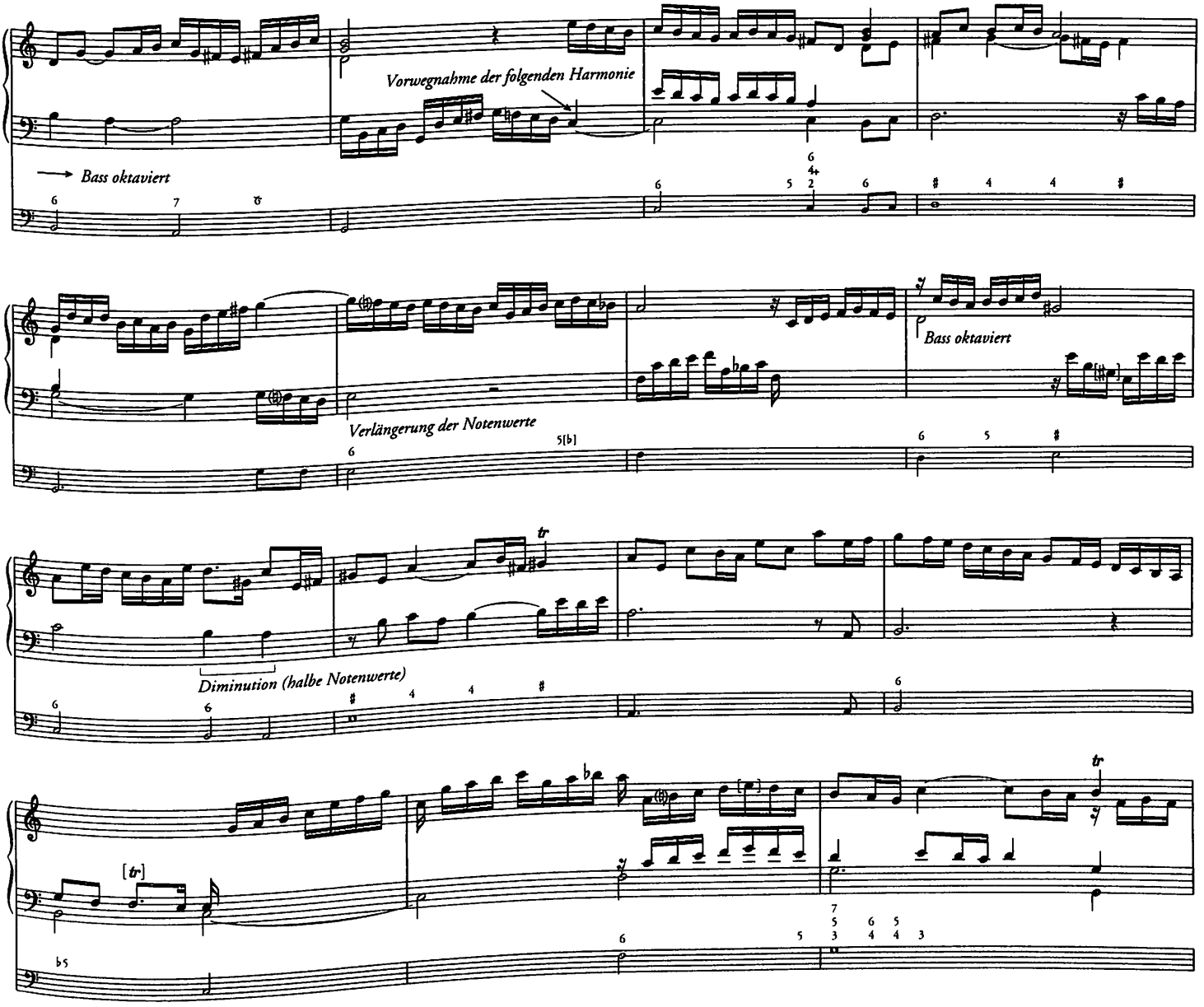
Diese, und dergleichen artige Manieren mehr, kan ein Lehrbegieriger aus guter Meister Sachen imitiren, oder, wenn er etwann eine solche artige Clausul und Manier höret, solche alsobald zu Papier bringen, und sehen, worinn sie bestehe; ich will ihn versichern, er wird keinen Schaden davon haben, sondern befinden, daß ihm alsdenn mit der Zeit selbsten Inventiones genug beyfallen werden.
[...]

§. 15.

Um nun wieder zu unserm Praeludio zu kehren, so könte das dazu §. 2. erwählte Subjectum, bey der würcklichen Ausführung, ohne Schaden, in etlichen Noten verlängert werden, so, daß aus einem halben Tact ein gantzer, oder mehr Täcte gemacht würden: massen ein Præludium sich eben daran nicht binden darff; sondern desto besser herauskömmt, je ungezwungener und natürlicher es ist. Solchem nach wollen wir allhier eine völlige Probe machen [siehe Bsp. 1], und das gantze Praeludium mit einem Lauff vorher anheben, wie oben §. 7. & 8. gezeiget worden.

Beispiel 1: Der Beginn von Friedrich Erhardt Niedts Präludium in C-Dur (vgl. Niedt 1721, S. 122–125) im Vergleich mit dem ihm zugrundeliegenden Generalbass (siehe oben § 2 bzw. § 5). Das Stück wurde um die 64-taktige Ciacona sowie das Final gekürzt und mit einigen kursiv gesetzten analytischen Anmerkungen des Autors versehen.

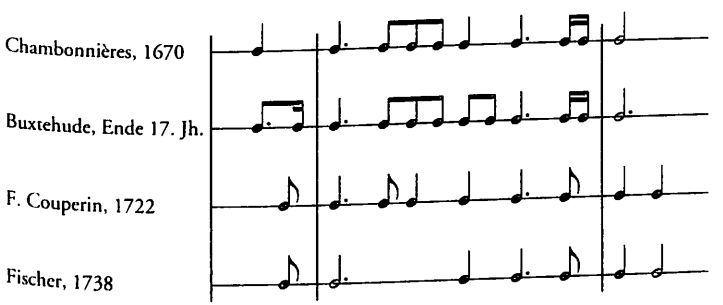



Vorwegnahme der folgenden Harmonie
Bass oktaviert
Verlängerung der Notenwerte
Bass oktaviert
Diminution (halbe Notenwerte)
tr
[tr]

«Von Allemanden, Couranten, Sarabanden [...] und Giquen, wie selbige aus einem schlechten General-Bass zu erfinden sind» – Anleitung zur Improvisation einer Suite

Annette Unternährer-Gfeller

Die Suite ist eine Gattung, die dem angehenden Improvisator viele Anhaltspunkte vorgibt. Durch ihre Herkunft aus der Tanzmusik haben deren einzelne Sätze jene Eigenschaften angenommen, die es zum Tanzen eben braucht: eine klare formale Gliederung und ein bestimmtes rhythmisches Bewegungsmuster. Dies erleichtert dem Beginnenden den Einstieg in die Improvisation, da er sich an die Vorgaben des jeweiligen Tanztyps halten kann. So weist zum Beispiel der Beginn einer Courante, ob in Frankreich oder in Deutschland, ob im 17. oder 18. Jahrhundert, meist das gleiche rhythmische Grundschema auf:



Beispiel 1: Vergleich der Rhythmen typischer Courante-Anfänge

Solche und ähnliche Vorgaben können aber auch zu Hindernissen werden. Denn es gibt beim Improvisieren einer Suite nie Zeit zum Überlegen. Die Bewegungen laufen immer weiter und wollen zur richtigen Zeit in der richtigen Harmonie beim Doppelstrich ankommen. Dabei sollten auch die ungefähren Proportionen der beiden Satzhälften eingehalten werden. Zudem kann die Improvisation einer Suite schnell in eine gewisse Monotonie übergehen, wenn die für den jeweiligen Tanzsatz typischen Muster überstrapaziert werden.

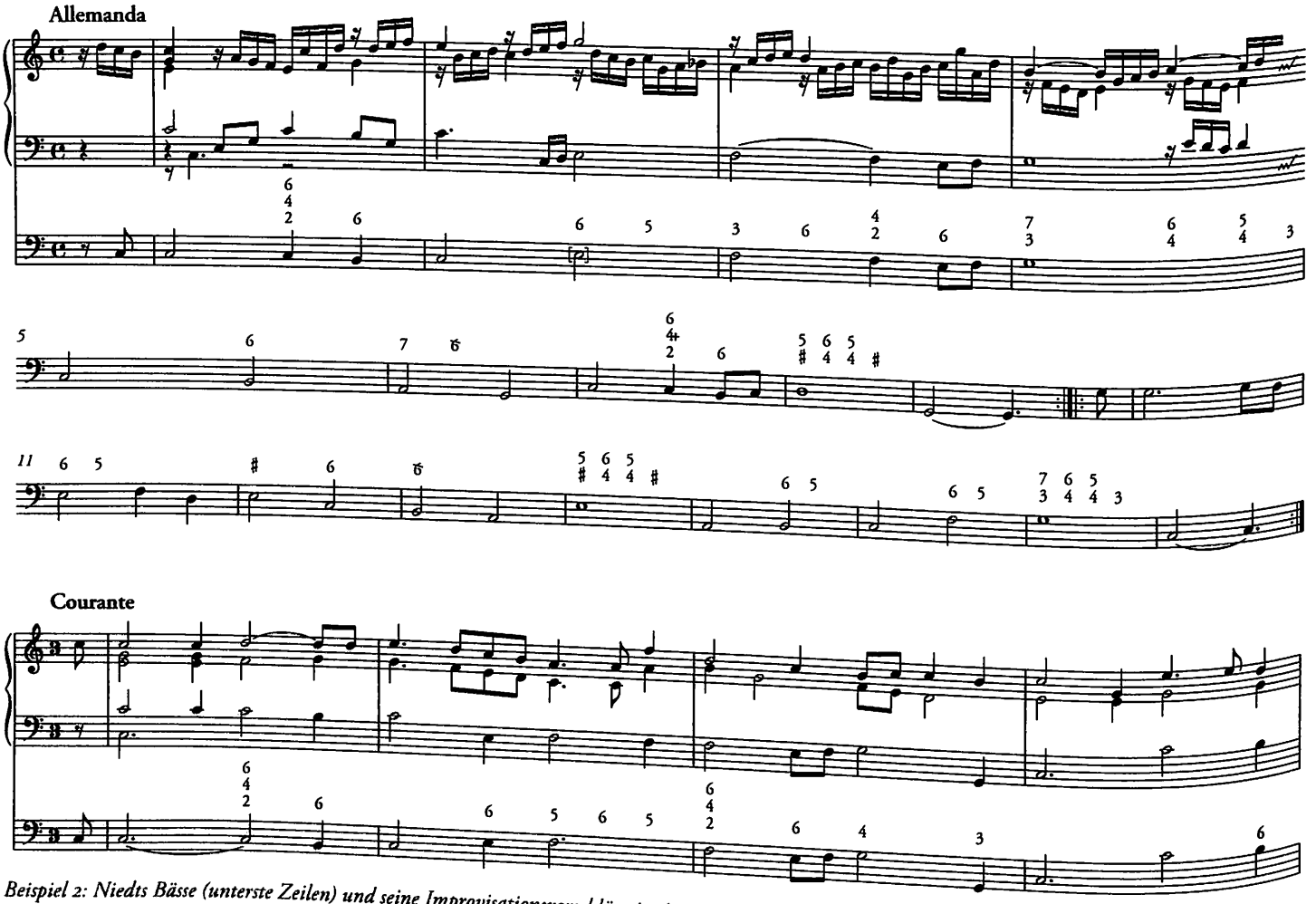
Überhaupt können Mittel, die normalerweise zu Spannung und Abwechslung führen, wie ein Zwischenspiel in der Fuge, eine neue Tonart in der Chaconne oder ein neues Bewegungsmuster in der Variation nur bedingt verwendet werden. Denn Veränderungen im Satz und in der Tonart können nur insofern geschehen, wie sie die Einheit des jeweiligen Tanzsatzes nicht gefährden. Um diese Schwierigkeiten leichter überwinden zu können, wollen wir uns der Suite mithilfe eines Partimento-Basses annähern: Form und harmonischer Ablauf sind damit vorgegeben, und wir können uns auf Satz, Rhythmus und Melodik konzentrieren.

1. Niedts Methode

Im zweiten Teil seiner *Musicalischen Handleitung* entwickelt Friedrich Erhard Niedt (1674–1717) unter anderem eine auf dem Generalbass basierende Methodik für das Improvisieren und Komponieren von Suiten: Er beschreibt den Weg von einem «schlechten» (= ‚schlichten') Generalbass über dessen Veränderung bis hin zum Erfinden von «Praeludia, Ciaconen, Allemanden, etc.».[1] Aus ein und demselben Partimento entstehen durch kleine Anpassungen Allemande, Courante, Sarabande, Menuett und Gigue. Die Veränderungen der Bässe zum neuen Tanzsatz sind so gering wie möglich. Zu jedem Tanzsatz komponiert Niedt ein Improvisationsbeispiel (siehe Bsp. 2).

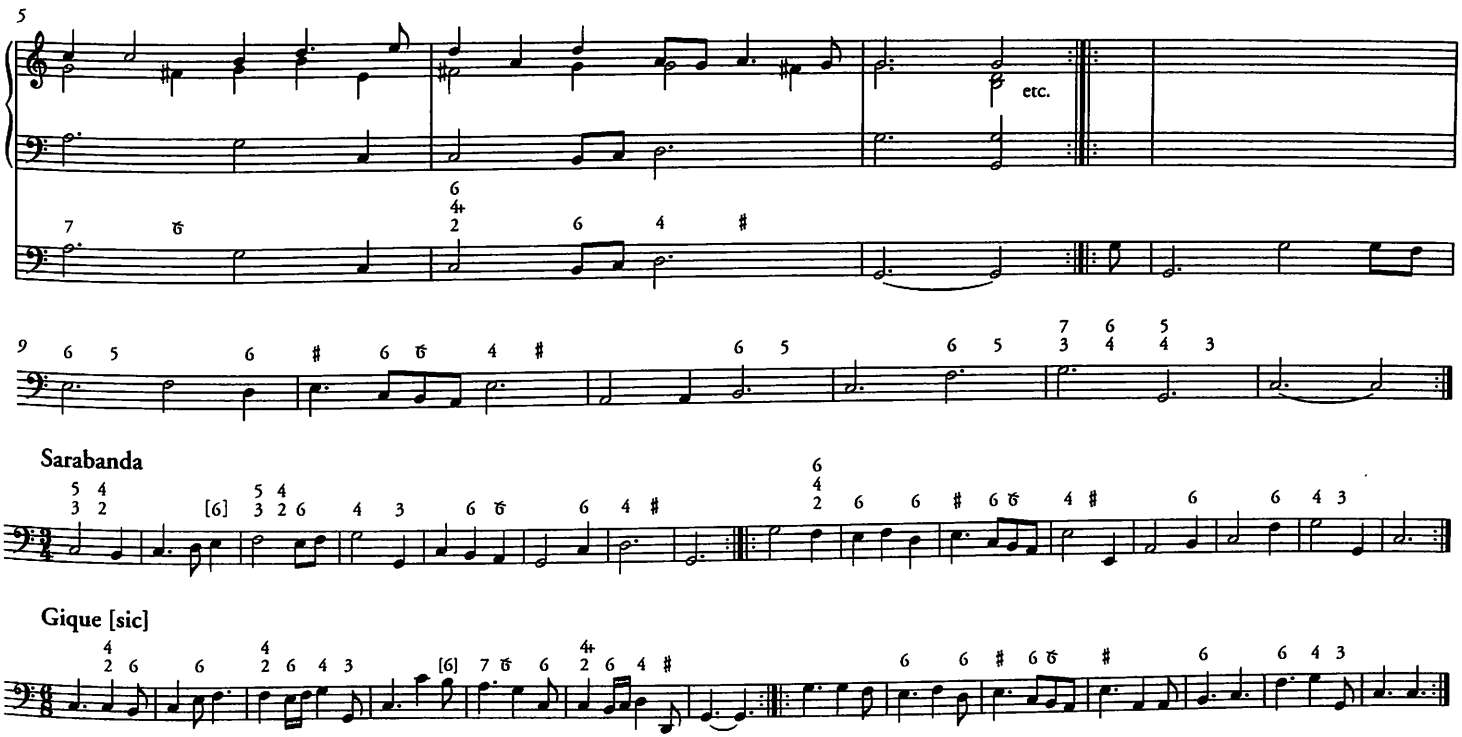
Im Folgenden wollen wir Niedts Idee umsetzen und über einen annähernd gleichbleibenden Bass eine viersätzige Suite mit Allemande, Courante, Sarabande und Gigue improvisieren. Als Grundlage hierfür dient ein neuer, eigens für diesen Artikel komponierter Partimento; die Übungen können aber auch an Niedts Beispiel oder an selbst zusammengestellten, aus der Literatur gewonnenen Bässen erprobt werden (siehe hierzu die Ausführungen zum ‚Ausbau der Suitenarbeit' gegen Ende dieses Artikels).

[1] Vgl. Friedrich Erhard Niedt, *Musicalische Handleitung zur Variation des General-Basses, samt einer Anweisung, wie man aus einem schlechten General-Bass allerley Sachen, als Praeludia, Ciaconen, Allemanden, etc. erfinden könne*, 2. Auflage hg. von Johann Mattheson, Hamburg 1721 (Niedt 1710-1721, 2. Teil). Für eine Neuausgabe der darin enthaltenen Suitensätze vgl. Rampe 2007.



Beispiel 2: Niedts Bässe (unterste Zeilen) und seine Improvisationsvorschläge in Auszügen (obere Zeilen)[2] *– Fortsetzung des Beispiels auf der folgenden Seite*

2 Vgl. Niedt 1710-1721, 2. Teil, S. 131-152.



Die folgenden Abschnitte sind je einem Suitensatz gewidmet. Neben spezifischen Hinweisen zum jeweils behandelten Typus werden dabei auch Arbeitsmethoden besprochen, die in gleicher Weise bei der Erarbeitung der anderen Suitensätze Verwendung finden können.

2. Die Allemande

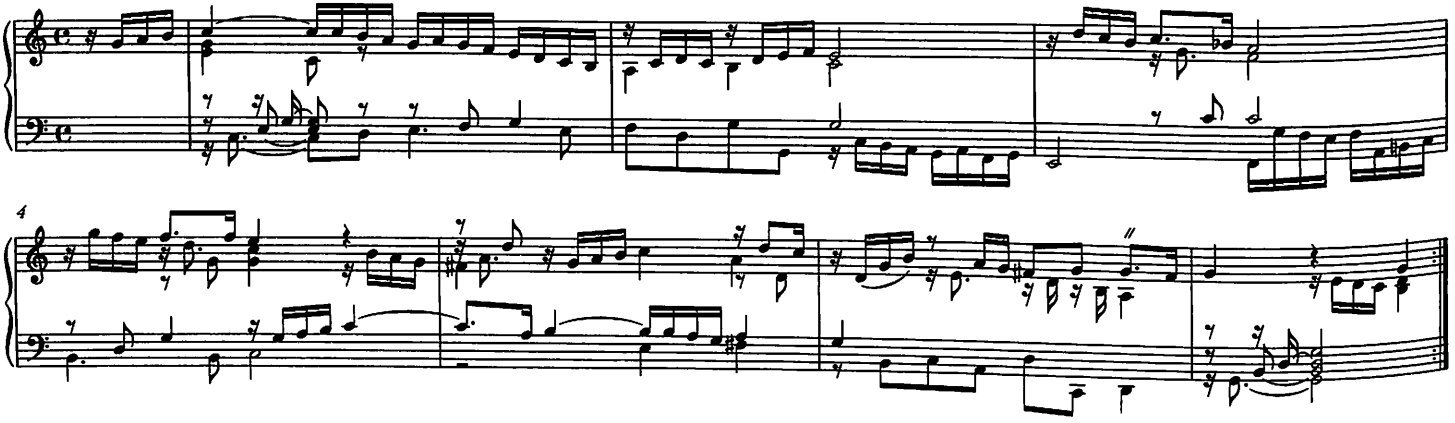
Über die Allemande schreibt Niedt Folgendes:

> Die Allemande hat vors erste ihren Anfang mit einem kurtzen Auffschlag, welcher bisweilen ein Achtel, bisweilen drey sechszehntheil, nicht selten auch nur eines ausmacht. [...] Sonst ist das Übrige eine gebrochene Melodie, und am besten aus dem Exempel selbst abzunehmen.[3]

Brechungen scheinen also ein wichtiges Erkennungskriterium der Allemande zu sein. Ein Musterexemplar einer solchen «gebrochenen Melodie» bzw. eines freien, gebrochenen Satzes bietet die Allemande von Dietrich Buxtehude in Bsp. 3. Typisch für die Setzweise dieser Allemande sind folgende Punkte:

1. Variable Stimmenzahl
   Bei Anfängen und Schlüssen wird der Satz aufgefüllt, in Passagen ausgedünnt. Dies führt dazu, dass die Stimmen zum Teil frei einsetzen oder unvermittelt abbrechen. Die Mittelstimmen fungieren vor allem als Füllstimmen und sind nicht konsequent durchkomponiert. **Diese Art des freien Satzes zieht sich als wichtiges Merkmal des Suitenstils durch alle Tanzsätze.**

3 Niedt 1710-1721, 2. Teil, S. 132. Für das erwähnte Exempel vgl. Bsp. 2.



Beispiel 3: Dietrich Buxtehude, erster Teil der Allemande BuxWV 230/2[4]

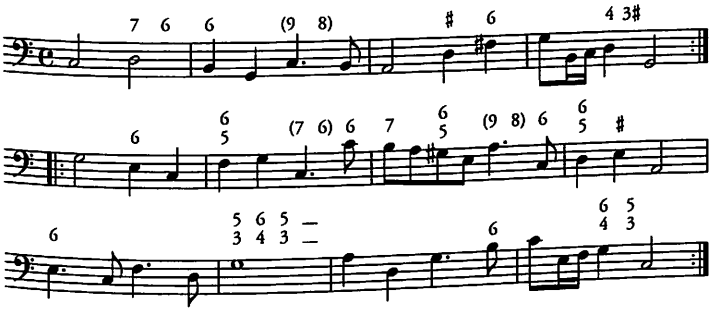
2. Akkordbrechungen
   Viele Melodiebewegungen sind im Kern gebrochene Harmonien, wie man sie auch in einem arpeggierten Generalbass antreffen könnte. Es wäre sicherlich eine lohnende Aufgabe, alle in diesem Beispiel verwendeten Arten von Akkordbrechungen herauszufinden und diese dann in eigenen Improvisationen zu verwenden.
3. Komplementär-Rhythmen
   Es ist zu beobachten, dass immer da, wo in einer Stimme die Sechzehntel-Bewegung aufhört, diese in einer anderen weitergeht. So sind zwar die Einzellinien mit Pausen durchsetzt, die eigentlich hörbare Melodie aber wandert in einer ständig weiterfließenden Sechzehntelkette durch die Stimmen.
4. Achtelfortschreitungen im Bass
   Neben einigen Sechzehntelpassagen sind im Bass Achtelbewegungen vorherrschend. Sie sind auf zwei Stimmen verteilt (T. 1, Ende) oder einstimmig (T. 2, Anfang) notiert.

Der Ausgangspartimento

Der Partimento-Bass, über welchem wir unsere Suite improvisieren wollen, erscheint zunächst in Gestalt einer Allemande (Bsp. 4). Zum Kennenlernen sollte man diesen (wie auch jeden anderen) neuen Bass zunächst im Generalbass- und Trio-Satz mit unterschiedlicher Stimmenaufteilung ([2-1], [1-2], [3-1], [1-3], [2-2]) ‚durchdeklinieren' (→ Artikel zur Choraldeklination ab S. 217). Auf dem Weg zur Allemande gehen wir zu verschiedenen Satzarten über:

- linke Hand: durchgehende Achtelgänge / rechte Hand: Akkorde
- linke Hand: Bass einstimmig / rechte Hand: Sechzehntel-Bewegungen
- linke Hand: Sechzehntel-Bewegungen / rechte Hand: Akkorde
- linke Hand: Achtelgänge / rechte Hand: Sechzehntel-Bewegungen (zwei- bis dreistimmiger Satz)
- Sechzehntel-Bewegungen zwischen linker und rechter Hand wechselnd (zwei- bis dreistimmiger Satz)

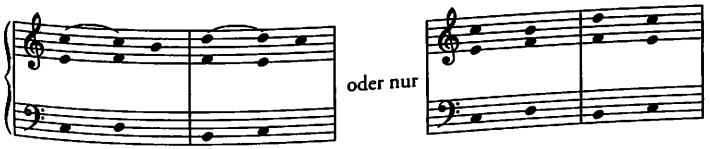
4 Ausgabe in: Buxtehude 1980.



Beispiel 4

Übungen mit einem Gerüstsatz

Die Arbeit mit einem Gerüstsatz kann hilfreich sein, um ein Bewusstsein für die Stimmführung zu entwickeln, aber auch, um innerhalb des vorgegebenen Gerüstes verschiedene Figuren zu finden. Für den Anfang unserer Allemande könnte ein Gerüstsatz so aussehen:



Bsp. 5 zeigt drei Möglichkeiten, wie dieses Gerüst in einer Improvisation umgesetzt werden kann. Sie weisen folgende Merkmale auf:

Nr. 1:

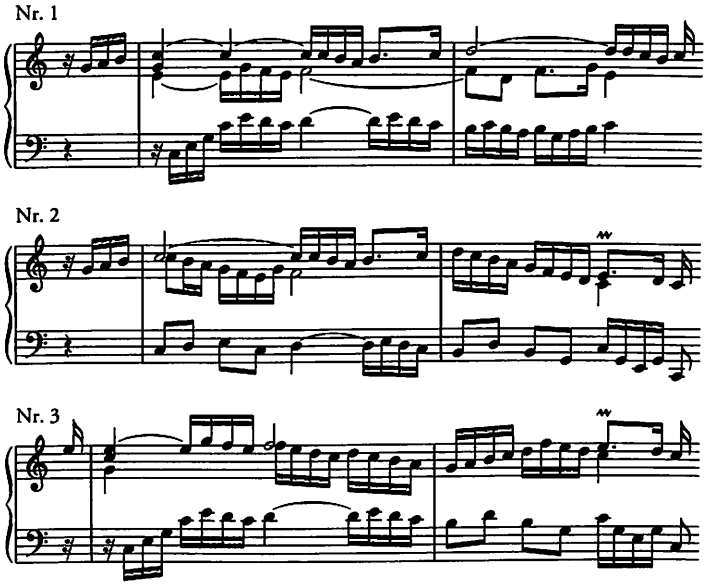
- Der Bass des Gerüstsatzes wurde nach oben oktaviert.
- Bewegteste Stimme ist der Bass.
- Die Oberstimme folgt dem 7-6/9-8–Gerüstsatz.

Nr. 2:

- Die bewegtere Stimme ist die Oberstimme, der Bass läuft hauptsächlich in Achtelgängen.
- Die Oberstimme wechselt am Phrasenende in eine tiefere Lage.

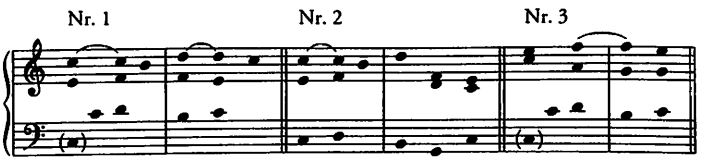
Nr. 3:

- Das Gerüst wird in Terzlage umgesetzt (Oberstimmen getauscht).
- Rechte und linke Hand lösen sich bei den Sechzehntelfiguren ab.



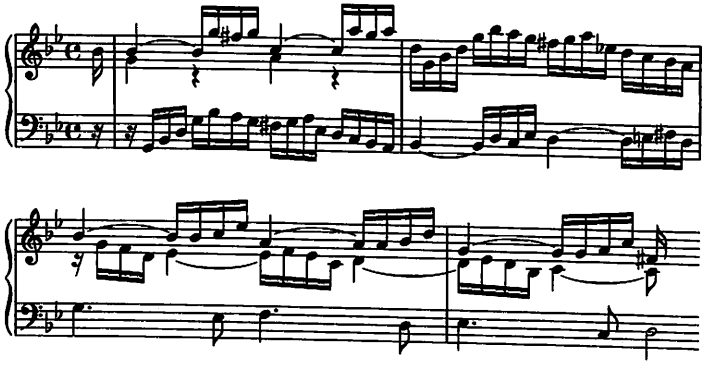
Beispiel 5

Reduziert man die drei Versionen wiederum auf ein Gerüst (siehe Bsp. 6), kann man beobachten, wie der ursprüngliche Gerüstsatz beim Ausspielen verändert worden ist. Er dient also nur als Ausgangspunkt für die Figuration und als Hilfsmittel, um den Stimmen bewusst zuzuhören. Je flexibler aber damit umgegangen wird, desto mehr Raum erhalten die Stimmen für Figuren oder große Linien.



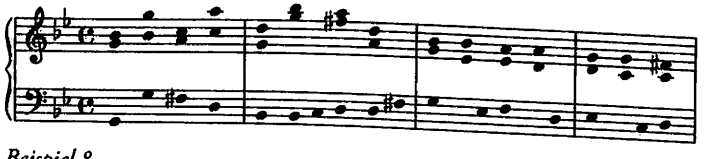
Beispiel 6

Im untenstehenden Beispiel von Johann Sebastian Bach sind die ersten Linien überaus großzügig geformt und werden erst in der figurierten 7-6-Kette der Takte 3 und 4 enger:



Beispiel 7: J. S. Bach, Beginn der Allemande aus der Englischen Suite *Nr. 3 BWV 808*

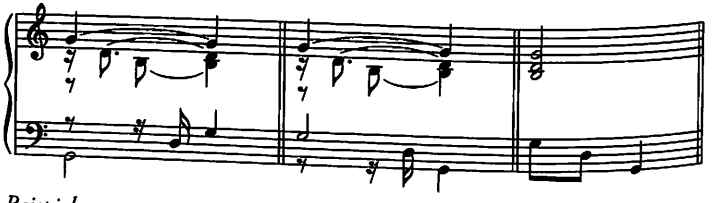
Im daraus erstellten Gerüst (Bsp. 8) erkennt man einen zunächst stark springenden, dann stufenweise fortschreitenden Satz. Freilich könnte man die ersten zwei Takte auch in Halben notieren, aber wir wollen ja in erster Linie der Bewegung der Figuren nachspüren. An diesem Beispiel wird deutlich, dass es eine sehr spannende und lehrreiche Aufgabe sein kann, verschiedene Allemanden, zum Beispiel von Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel oder Johann Caspar Ferdinand Fischer, auf ihr Gerüst zu reduzieren. Dadurch kann nicht nur der Verlauf des Satzes, sondern auch der Ambitus der Stimmen genauer wahrgenommen werden.



Beispiel 8

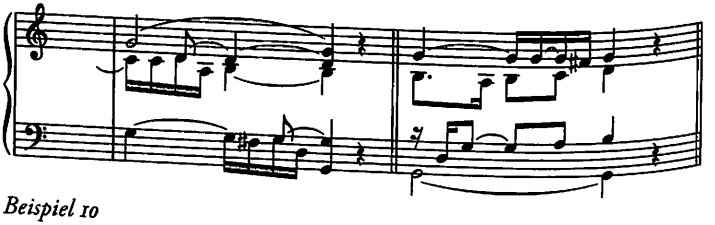
Schlussbildungen

Allemanden können auf die Taktmitte oder den Taktanfang schließen. Für Kadenzen in der Taktmitte (wie in unserem Partimento) gibt es verschiedene Möglichkeiten der Akkordbrechung, oft mit nachschlagender Quart im Tenor oder nachschlagender Quint im Bass. Beides ist auch mit Achteln möglich:



Beispiel 9

Bei Schlüssen, die auf dem Taktanfang stehen, kann man den Schlussakkord mit einem Quartvorhalt, Wechselnoten oder einer $^{\#7}_{4}$-Wechselharmonie verlängern. Damit wird der Schlusstakt bis zur wiederbeginnenden Eins ausgefüllt:



Beispiel 10

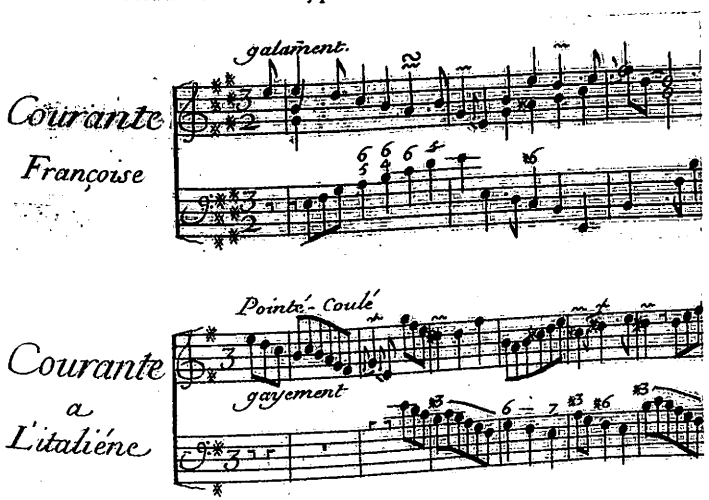
3. Die Courante

Das Bild der Courante in der existierenden Literatur dürfte eher verwirrend sein. Es gibt Couranten in 3/2 mit punktierten Vierteln, in 6/4 und 3/4 auf Achtelbasis sowie in 3/8 auf Sechzehntelbasis. Der Begriff Courante kann in Deutschland für alle diese Arten verwendet werden, während der italienische Begriff Corrente nur für einige zutrifft. François Couperin verwendet in seinen *Concerts Royaux*[5] eine andere Terminologie und unterscheidet zwei Arten von Couranten (vgl. Bsp. 11):

5 F. Couperin 1722.

- Couperins *Courante Françoise* steht in 3/2, hat Viertel, Achtel und punktierte Viertel als rhythmische Grundwerte und schwankt im weiteren Verlauf zwischen zwei und drei Betonungen pro Takt.
- Die *Courante a L'italiéne* ist hingegen von durchgehenden, ‚laufenden' Achtelfiguren geprägt und steht in einem stabilen 3/4-Takt (notiert als 3).

Diese Unterscheidung wie auch die Terminologie wollen wir beibehalten und uns den beiden Courante-Typen einzeln widmen.

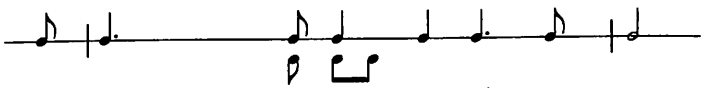


Beispiel 11: François Couperin, Ausschnitte aus dem Concert Nr. 4 der Concerts Royaux

Die ‚französische' Courante

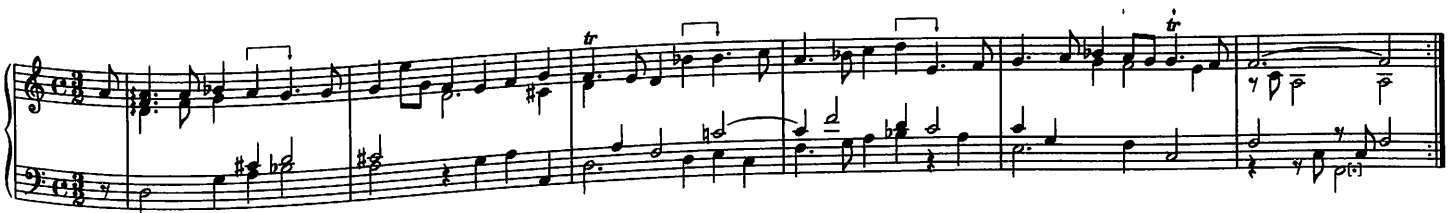
Die Schwierigkeit der *Courante Françoise* besteht darin, dass der Takt zwischen drei Halben und sechs Vierteln bzw. drei oder zwei Betonungen pro Takt schwanken kann. Diese Ambivalenz kann in den verschiedenen Stimmen sogar zeitgleich stattfinden. Um ein Gefühl dafür zu bekommen, lohnt es sich, viele französische Couranten zu spielen, zum Beispiel aus Johann Sebastian Bachs Suiten und Partiten, Rameaus und Dandrieus *Pièces de Clavecin* oder aus François Couperins *Concerts Royaux*. Für ein Beispiel aus dem *Musikalischen Parnassus* von Fischer vgl. Bsp. 12.

Auffallend ist, dass auf der dritten Halben oft eine Punktierung mit vorangehendem Viertel steht (siehe Pfeile). Dieser Rhythmus ist ein wesentliches Erkennungsmerkmal der Courante, wie wir schon in der Einführung (Bsp. 1) gesehen haben. Man könnte sogar noch etwas weiter gehen und folgendes rhythmisches Grundmuster formulieren:



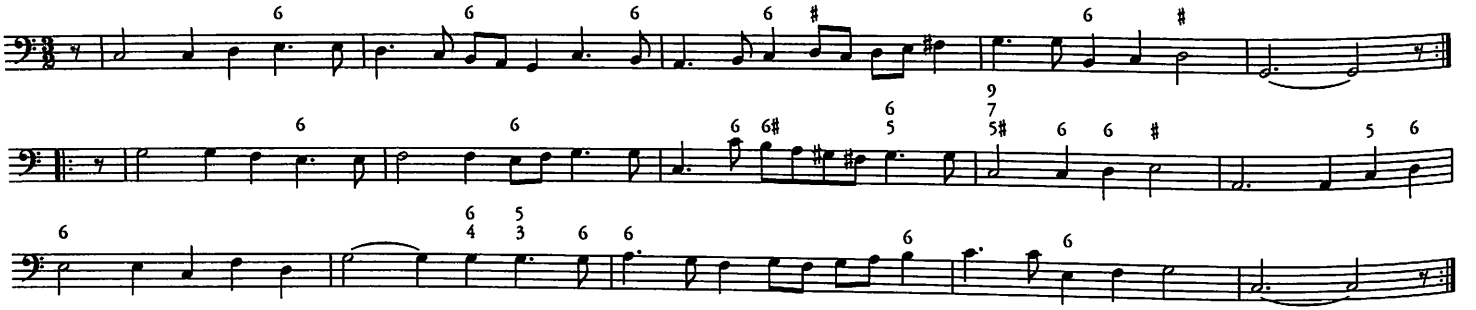
Auftakt + stehendes Element + bewegendes Element + Punktierung

Wenn wir nun unseren Ausgangs-Partimento zur Courante umformen, können wir ihn mit geschickt eingebauten Rhythmen so gestalten, dass er selbst in einer einfachen Generalbass-Umsetzung schon wie eine Courante klingt (Bsp. 13). Eine weiter verfeinerte improvisatorische Umsetzung könnte so wie in Bsp. 14 skizziert aussehen.

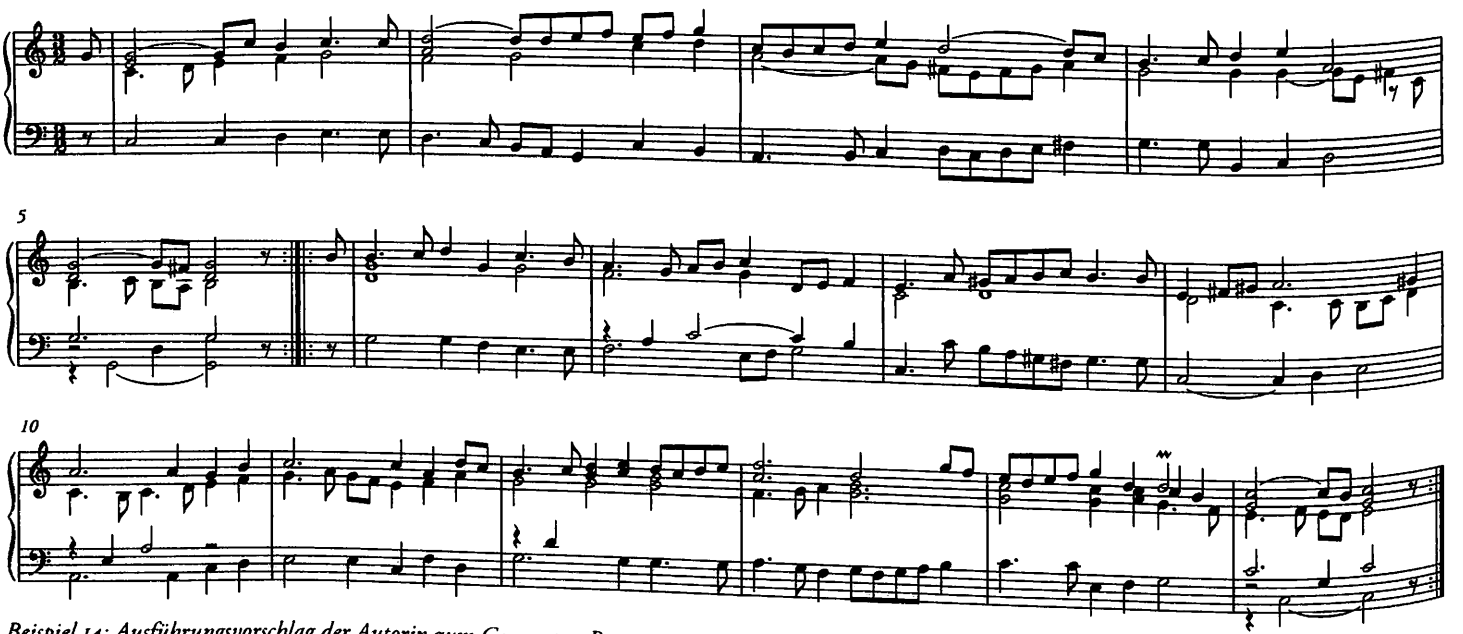


Beispiel 12: J. C. F. Fischer, Beginn der Courante aus der Suite «Uranie» (Musicalischer Parnassus)[6]

6 Fischer 1738 (Neuausgabe: Fischer 1990).



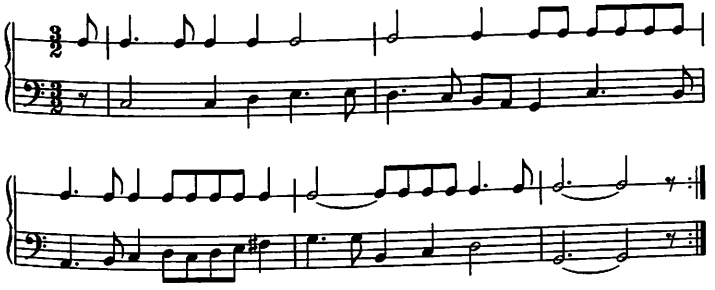
Beispiel 13: Der zur Courante umgestaltete Partimento von Bsp. 4



Beispiel 14: Ausführungsvorschlag der Autorin zum Couranten-Bass

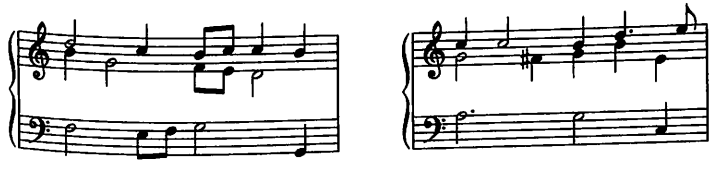
Rhythmus-Partimento

So wie in der Allemande die Sechzehntel-Bewegungen durch alle Stimmen laufen, wechseln sich auch in der Courante hervorstechende Figuren wie ‚Punktierung+Achtel' in allen Stimmen ab. Dies erfordert beim Improvisieren sowohl die Unabhängigkeit der Hände als auch den Erfindungsreichtum des Spielers. Denn ihm bleibt immer die Wahl, ob er die Rhythmen einander anpasst oder gegeneinander laufen lässt. Mit einer Art ‚Rhythmus-Partimento', in dem über dem Bass der Rhythmus einer möglichen Oberstimme notiert ist, können wir unser Bewusstsein dafür schärfen (Bsp. 15). Wo laufen die Hände in rhythmischer Hinsicht ‚parallel', wo ‚gegeneinander'? Wo ist der Bass, wo die Oberstimme aktiver?



Beispiel 15

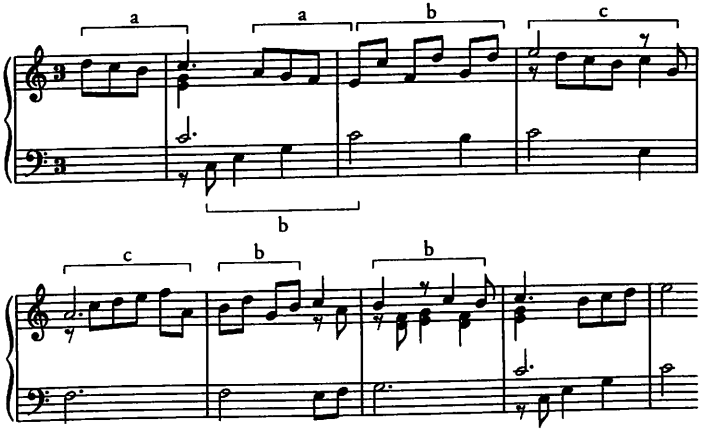
In einem weiteren Schritt kann auf die Gestaltung der Innenstimmen geachtet werden. Beliebt sind komplementäre Gegenrhythmen, welche längere Notenwerte in einer der Randstimmen (wie Halbe oder punktierte Halbe) unterteilen (vgl. Bsp. 16).



Beispiel 16: Takt 3 bzw. 5 aus Niedts Courante[7]

Die ‚italienische' Courante

Im Gegensatz zur französischen ist die italienische Courante rhythmisch weniger komplex. Gehen wir vom Typus mit durchgehenden Achteln (im 3/4-Takt) bzw. Sechzehnteln (im 3/8-Takt) aus, liegt die Hauptschwierigkeit in der schnellen Grundbewegung, die eine gewisse technische (und improvisatorische) Virtuosität verlangt. Und doch lässt sich auch hier mit einem an den Generalbass angelehnten Satz ein Einstieg finden, wie die folgende Courante aus der *Musicalischen Handleitung* zeigt:



Beispiel 17: Niedt, Courante-Double[8]

Bausteine

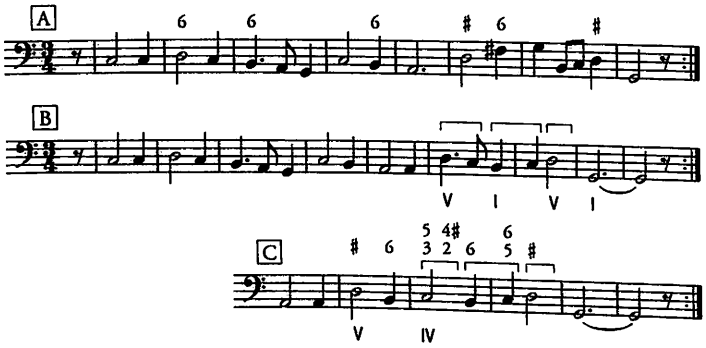
Der Achtelfluss im obenstehenden Beispiel ist durchgehend, ähnlich wie in der ‚gebrochenen' Allemande. Wo er in einer Stimme abbricht, wird er in einer anderen fortgeführt. Bausteine der Achtelfiguration in diesem Beispiel sind eine Auftaktfigur aus drei Achteln (a), gebrochene Harmonien (b) und mit Durchgängen gefüllte Harmonien (c).

7 Niedt 1710-1721, 2. Teil, S. 138–139.
8 Ebd., S. 140.

Je nachdem, an welchem Stil man sich orientieren möchte, kann man sich aus bestehenden Suiten einen Katalog an Figuren anlegen. Dabei geht es weniger um ein Kopieren von Versatzstücken, als vielmehr darum, die eigene Fantasie anzuregen. Die Cembalosuiten von Georg Friedrich Händel enthalten zum Beispiel einige italienische Couranten.[9]

Die Hemiole in der Schlusskadenz

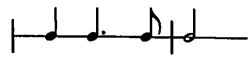
Der Übungs-Partimento für die italienische Courante kann aus Bsp. 4 durch einfache rhythmische Umgestaltung gewonnen werden (Bsp. 18-A). Die Kadenzen vor den beiden Wiederholungszeichen der italienischen Courante können aber auch mit einer Hemiole ausgestaltet werden. Es gibt zwei einfache Möglichkeiten: Entweder erreicht der Bass zwei Takte vor dem Schlussakkord die Dominante und führt mit einer V-I-V-I-Pendelbewegung in die Kadenz (B). Oder die Hemiole beginnt auf der vierten Stufe; dann geht ihr meist eine Dominantharmonie voraus und der Partimento wird um einen Takt länger (C).



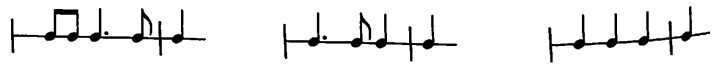
Beispiel 18

4. Die Sarabande

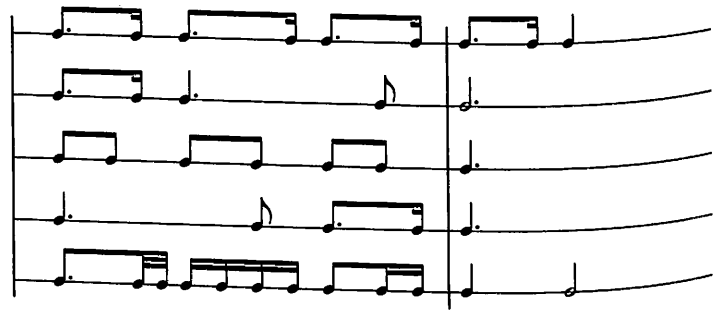
Am wohl bekanntesten ist die Sarabande in ihrer spätbarocken, ruhigen und gravitätischen Ausprägung. Mit ihr assoziieren wir folgenden Rhythmus:



Beginnen wir so, ist für jeden Zuhörer klar, dass wir eine Sarabande improvisieren. Es wären aber beispielsweise auch folgende Rhythmen für den Anfang möglich:



Sehr kreativ in dieser Hinsicht war Christoph Graupner:



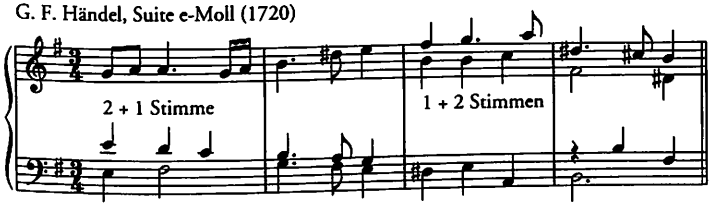
Beispiel 19: Christoph Graupner, Anfangsrhythmen einiger Sarabanden (aus den Suiten für Cembalo)[10]

9 Ausgabe: Händel *Klavierwerke*.
10 Graupner 1993, Graupner 1953.

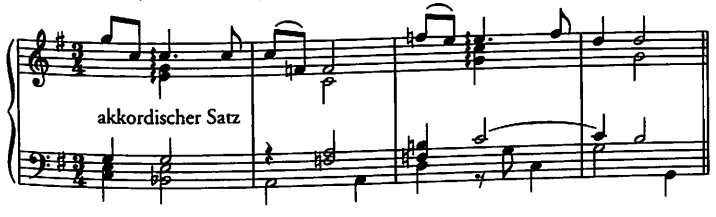
Stimmdispositionen

Die Setzweise der Sarabande ist – wohl wegen ihres gravitätischen Charakters – homophoner als andere Suitensätze. Trotzdem ist der Spieler mit verschiedenen Griffmustern konfrontiert, da die Anzahl der Stimmen an sich und ihre Verteilung unter den Händen auch hier variabel ist (vgl. Bsp. 20). Diese unterschiedlichen Stimmdispositionen müssen nicht während des ganzen Satzes beibehalten werden, sondern können sich auch abwechseln. Die Aufteilung ‚2+2 Stimmen' ist dabei sicher die schwierigste Variante.

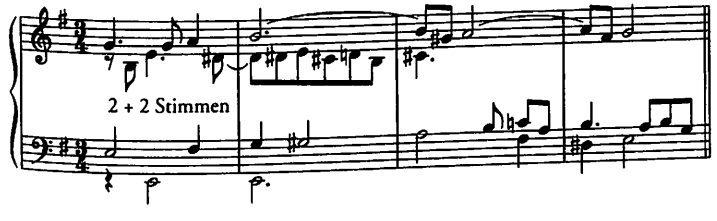
G. F. Händel, Suite e-Moll (1720)



J. C. F. Fischer, «Clio»-Suite (Musicalischer Parnassus)



G. F. Händel, Suite e-Moll (1733)

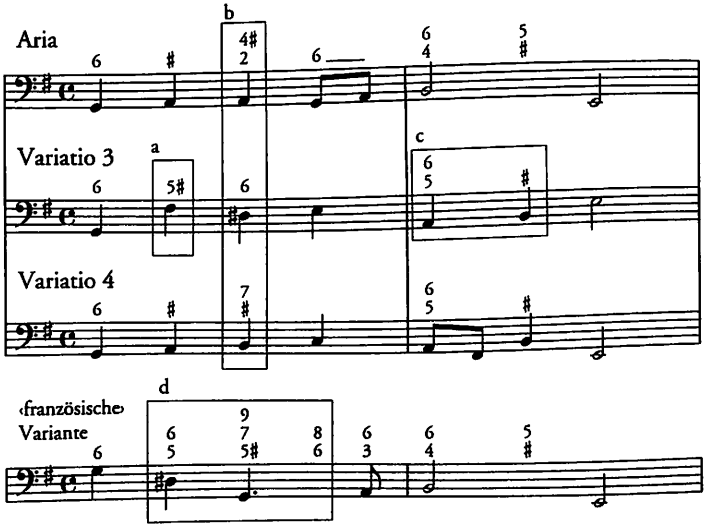


Beispiel 20

Harmonische Varianten: ‚Stellvertreterharmonien'

Selbstverständlich kann beim Partimento-Spiel neben den Oberstimmen auch der Bass verändert werden. Dabei besteht die Möglichkeit, eine vorgegebene Harmonie durch eine ‚Stellvertreterharmonie' zu ersetzen, welche mit gleichem oder ähnlichem Tonmaterial auskommt. Eine Fundgrube für den Einsatz solcher Stellvertreterharmonien sind Variationszyklen, bei denen in den einzelnen Variationen sowohl die Oberstimmen als auch die Basslinie variiert werden, wie zum Beispiel in Johann Pachelbels *Hexachordum Apollinis*.[11] In dessen *Aria secunda* wird der Bass in einzelnen Variationen wie folgt verändert:

- durch einen ‚Parallelklang': fis-Moll- statt A-Dur-Akkord (Bsp. 21-a),
- durch harmonische Umkehrungen (b),
- durch eine Variante (④-⑤-① statt ⑤-①) in der Kadenz (c).



Beispiel 21: Johann Pachelbel, Bassvarianten der Aria secunda (Hexachordum Apollinis)

11 Pachelbel 1699 enthält sechs *Arie variate* (→ vgl. den Artikel zur *Aria variata* auf S. 251ff.).

Denkbar wäre auch eine hier von der Autorin ergänzte Variante (d), die mit einem $\frac{9}{7}$-Vorhalt über der dritten Stufe (optional $\frac{9}{\sharp 5}$) eine typisch französische Wendung enthält. Diese Stellvertreterharmonie kann zum Beispiel im Sarabanden-Partimento (Bsp. 23) während der a-Moll-Kadenz (T. 14, erste Zählzeit) verwendet werden.

Dehnen und Stauchen des Basses

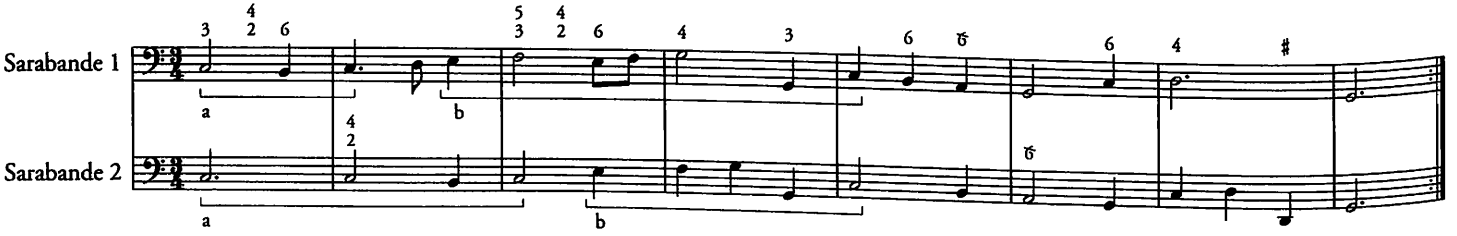
Ein Vergleich der beiden Sarabanden Niedts zeigt eine weitere Möglichkeit, den Partimento zu variieren (Bsp. 22). Auf den ersten Blick ändert Niedt in der zweiten Sarabande nur den Rhythmus des Basses. Bei genauerer Betrachtung stellt man aber fest, dass die harmonische Geschwindigkeit der einzelnen Abschnitte gekonnt manipuliert wird. So fällt die Eröffnung der zweiten Sarabande im Vergleich zur ersten (wegen der Wiederholung der Tonika) einen Takt länger aus (Klammer a); der gedehnte Beginn wird aber durch die folgende, gestauchte Kadenz (Klammer b) kompensiert. Die Proportionen des ersten Teils vor dem Doppelstrich bleiben dadurch bewahrt.

Das Dehnen und Stauchen des Basses erlaubt es, mit demselben Bassmodell verschiedene Harmonien hervorzuheben. So erklingt zum Beispiel zu Beginn von Takt 4 der Sarabande 1 die Dominante, in der Sarabande 2 die Subdominante, zu Beginn von Takt 6 der neue Grundton *G* bzw. dessen zweite Stufe usw.

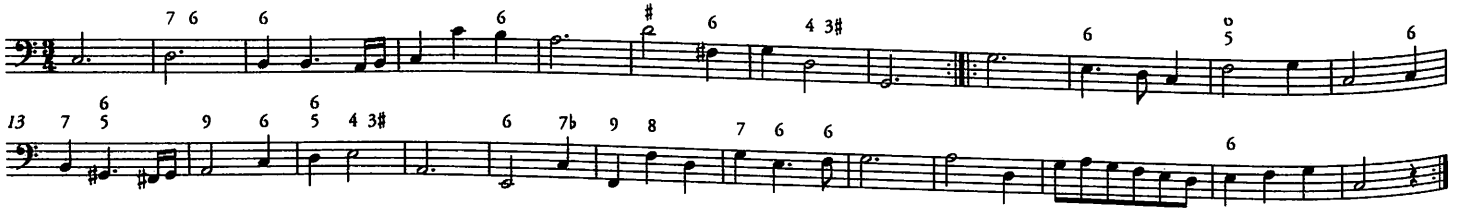
Die ‚schwache Kadenz'

Viele Sarabanden enden mit einer Kadenz, bei welcher die Schlusstonika nicht wie in Bsp. 22 auf dem Taktanfang zu stehen kommt (G-Dur-Akkord, letzter Takt), sondern auf dem dritten Schlag erklingt.[12]

Setzen wir nun unseren Partimento in das Kleid einer Sarabande (Bsp. 23). An diesem Bass können die eben beschriebenen Elemente angewendet werden (siehe Bsp. 24):

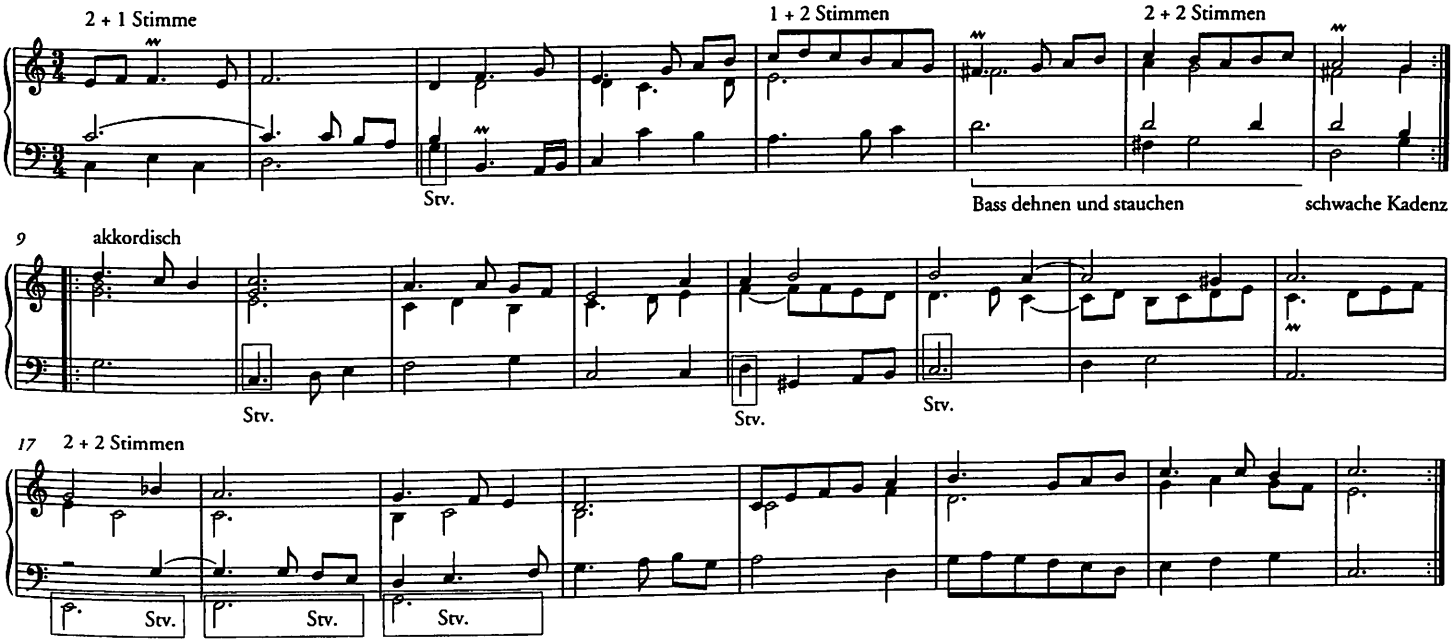


Beispiel 22: F. E. Niedt, Vergleich der Sarabanden-Bässe der Musicalischen Handleitung



Beispiel 23: Der Ausgangs-Partimento (siehe Bsp. 4) als Sarabande

12 Ein Beispiel für eine solche ‚schwache Kadenz' ist in Bsp. 24, T. 8 zu sehen.



Beispiel 24: Improvisationsvorschlag der Autorin

- Verschiedene Stimmdispisitionen (2+1, 1+2, 2+2, akkordischer Satz),
- Dehnen und Stauchen des Basses,
- die schwache Kadenz und
- harmonische Varianten bzw. Stellvertreterharmonien ('Stv.').

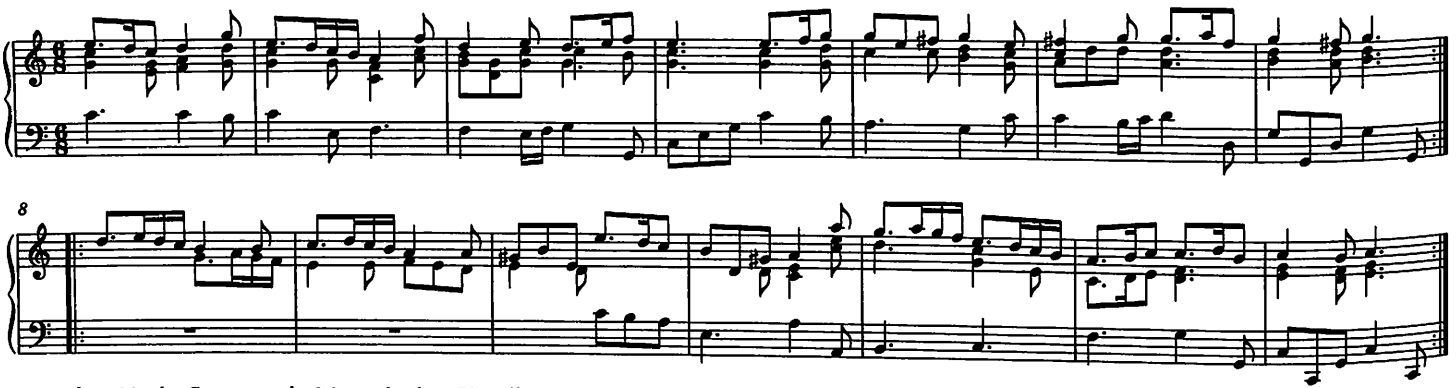
5. Die Gigue

Ähnlich wie bei der Courante gibt es auch bei der Gigue unterschiedliche Typen. Kennzeichen der französischen Gigue sind punktierte Rhythmen und die Notation im 6/4- oder 6/8-Takt. Die italienische hingegen weist durchgehende Achtel auf und steht im 12/8-Takt. Wohl aus didaktischen Gründen wählt Niedt (siehe Bsp. 25) die punktierte Gigue als Improvisationsbeispiel – ist sie doch meist weniger virtuos als die italienische, die sich nach Mattheson durch «äusserste Schnelligkeit oder Flüchtigkeit» auszeichnet.[13] Folgende typische Komponenten einer Gigue sind an Niedts Beispiel erkennbar:

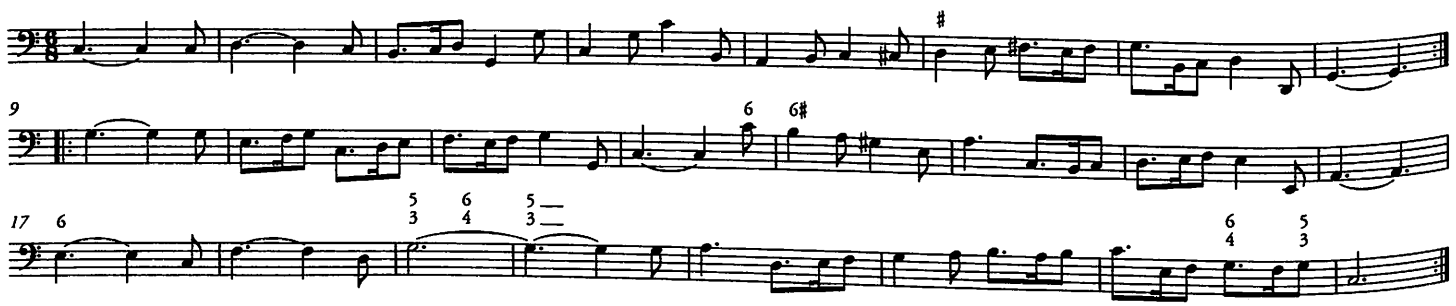
- Punktierte Rhythmen in der Oberstimme,
- imitierende Einsätze der Einzelstimmen nach dem Doppelstrich,
- standardisierte Schlussbildung mit Tonika-Dominant-Tonika-Pendel.

Wenn wir nun unseren Partimento in eine Gigue umwandeln und darüber improvisieren, wollen wir diese Komponenten anwenden (vgl. Bsp. 26). Die Basslinie kann beim Improvisieren weiter verändert werden, zum Beispiel durch Umspielungen, andere Rhythmen, Stellvertreterharmonien oder eine Zwischendominante, wie sie zum Beispiel in Takt 5 des folgenden Beispiels verwendet wird.

13 Mattheson 1739, 2. Teil, Kap. 13, § 102.



Beispiel 25: Niedt, Gigue aus der Musicalischen Handleitung[14]

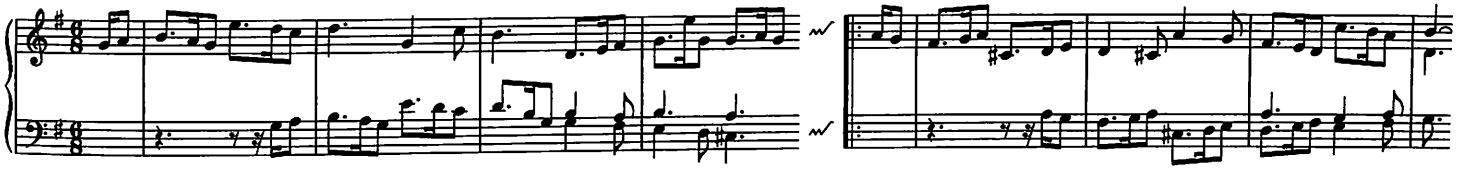


Beispiel 26: Der Ausgangs-Partimento aus Bsp. 4, umgestaltet in eine Gigue

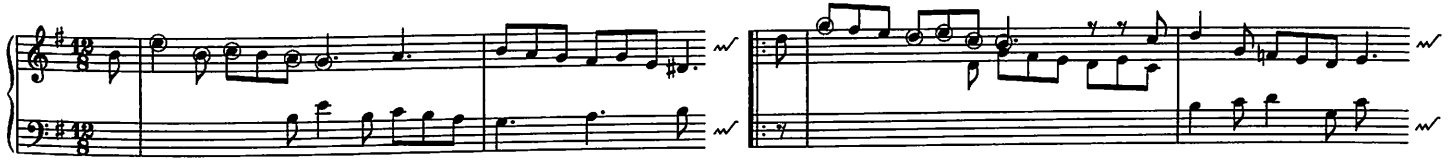
Imitationen

Wie oben erwähnt sind Imitationen zu Beginn der zweiten Gigue-Hälfte recht häufig. Es ist aber auch möglich, schon den ersten Teil der Gigue mit Imitationen zu beginnen und erst allmählich in einen volleren Satz überzugehen. Es ergibt sich dadurch die Möglichkeit, nach dem Doppelstrich mit einer erneuten Imitation zu beginnen und – zum Beispiel durch eine Motivumkehrung – einen Bezug zum Anfang herzustellen (Bsp. 27). Statt einer Umkehrung der Intervalle kann aber auch eine Umspielung des ursprünglichen Kopfmotivs eine solche Assoziation bewirken (Bsp. 28).

14 Niedt 1710-1721, 2. Teil, S. 154.



Beispiel 27: J. C. F. Fischer, Gigue aus der Suite «Calliope» (Musicalischer Parnassus)



Beispiel 28: G. F. Händel, Gigue aus der Suite Nr. 4 in e-Moll HWV 429 (1720)

6. Ausbau der Suitenarbeit

Um das Studium der Suite selbständig fortführen zu können, seien hier weitere Bässe aufgeführt, die sich zur Partimento-Arbeit eignen:

- Johann Sebastian Bach, Aria der *Goldberg-Variationen* BWV 988
- Georg Friedrich Händel, *Aria con Variazioni* B-Dur HWV 434/3 (1733)
- Johann Caspar Ferdinand Fischer, Bässe aus den Suitensammlungen *Musicalischer Parnassus* sowie *Musicalisches Blumenbüschlein*[15]
- Johann Pachelbel, *Hexachordum Apollinis* (Nürnberg 1699)
- Dietrich Buxtehude, Partita «Auf meinen lieben Gott» BuxWV 179
- Arcangelo Corelli, *Sonate da camera a tre* op. 2 und op. 4[16]
- Bernardo Pasquini, *Sonate per Gravicembalo* (Ms. 1702)[17]

In Pachelbels *Hexachordum Apollinis* finden sich insbesondere Bässe in Molltonarten. Buxtehudes Partita «Auf meinen lieben Gott» eignet sich auch als ‚Oberstimmen-Partimento': Die Oberstimmen der einzelnen Sätze folgen der Melodie des gleichnamigen Chorals.

Wer die Viersatzfolge Allemande-Courante-Sarabande-Gigue ausbauen möchte, kann ihr ein Präludium, eine Toccata oder eine Ouverture voranstellen und sie mit weiteren Tanzsätzen – zum Beispiel Menuett, Gavotte, Bourrée, Passepied, Air oder Loure – ergänzen. Wer mag, kann die Suite anschließend mit einer Chaconne/Passacaglia oder mit einer Air mit Variationen ausklingen lassen.

15 Ausgabe: Fischer 1990.
16 Ausgabe: Corelli 1992.
17 Faksimile-Ausgabe: siehe Bibliographie unter Pasquini 1702.

Partimentofugen in deutschen Quellen

Florian Bassani

Bezeichnet das Wort *partimento* in seiner ursprünglichen Bedeutung, im italienischen Sprachgebrauch des 16. bis 18. Jahrhunderts, ganz allgemein die Generalbasspartie einer mehrstimmigen Komposition, so erfährt der Begriff mit der Evolution des Basso continuo seit Beginn des Seicento eine inhaltliche Erweiterung. Allmählich findet der Terminus auch auf die meist tasteninstrumentale Praxis Anwendung, eine ganze Komposition verkürzt als Basso-continuo-Linie zu notieren und somit lesetechnisch wie musikalisch-inhaltlich gleichsam auf ihre Essenz zu reduzieren. Obschon diese Praxis bereits im frühen 17. Jahrhundert nachweisbar ist, findet die Bezeichnung *partimento* als Gattungsbegriff für eigenständige Generalbass-Kompositionen erst um 1700 eine allgemeinere Verbreitung, bleibt allerdings in seiner idiomatischen Verwendung fast ausschließlich auf Italien begrenzt. Hingegen stellt die stenographisch abgefasste Niederschrift einer Komposition für Tasteninstrument auf der Grundlage des Generalbasses kein spezifisch italienisches Phänomen dar: Spätestens um 1700 ist diese Spielart einer ‚essentiellen Intavolierung' auch jenseits der Alpen, vor allem im deutschen Sprachraum, gegenwärtig. Gleichwohl bleibt der Partimento während seiner langen, bis ins 20. Jahrhundert reichenden Geschichte im Grunde ohne einheitliche, länderübergreifende Bezeichnung und findet meist nur im Kontext des Generalbass-Spiels Erwähnung. In italienischen Quellen sind neben der Bezeichnung Partimento auch Begriffe wie *Esercizi, Bassi da sonare* oder *Bassi numerati* anzutreffen. In der deutschen Überlieferung fällt der Fragenkomplex eines ‚solistischen Generalbass-Spiels' weitgehend in den Themenbereich der fortgeschrittenen Ausbildung in Basso continuo einerseits sowie einer Kompositionslehre andererseits und wird, wohl aus diesem Grund, kaum mit einer eigenständigen Bezeichnung versehen.[1]

Früheste Beispiele einer Reduktion tasteninstrumentaler Werke auf eine bezifferte Basslinie liegen in Italien bereits kurz nach 1600 vor,[2] und selbst wenn die frühesten deutschen Quellen knapp hundert Jahre später datiert sind, ist auch in Deutschland von einer Partimento-Praxis bereits während des 17. Jahrhunderts auszugehen. Der Partimento als Form solistischen Vortrags scheint in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine gewisse Blütezeit zu erleben, danach findet er nur mehr als Lehrmittel für den Generalbass- und Kompositionsunterricht, speziell an Konservatorien, Verwendung. Als solches hält er sich vor allem in romanischen Ländern (Italien, Spanien, Argentinien) noch bis weit ins 20. Jahrhundert.

Während sich vergleichsweise viele Partimenti aus der Feder italienischer Komponisten erhalten haben, sind an deutschen Quellen nur relativ wenige bekannt; auch konkrete Berichte und Anweisungen über ihre Aussetzung sind selten. Letzteres wiederum gilt gleichfalls für die italienischen Quellen – was zum einen daran liegen dürfte, dass Partimenti seit ihren Anfängen wohl vorwiegend im Unterricht, also mündlich behandelt wurden, zum anderen, dass der Anspruch, die vielfältigen zur Aussetzung erforderlichen Informationen auf irgendeine Weise festzuhalten, die Grenzen des schriftlich Mitteilbaren zwangsläufig überschritt. So mag das Desinteresse der Nachwelt am Partimento vor allem aus der schwierigen Quellenlage zu erklären sein. Eine Betrachtung dieses Themas hat sich daher nicht nur mit der Benennung und Bewertung der Quellen, sondern insbesondere mit der zentralen Frage nach ihrer Benutzung, sprich nach der praktischen Realisation solcher ‚Generalbasskompositionen', zu befassen.

Die meisten Partimento-Quellen behandeln die beiden im 17. und 18. Jahrhundert vorherrschenden Hauptbereiche der Komposition für das Tasteninstrument: zum einen freie, präludienhafte Kompositionen unterschiedlicher Textur, zum anderen fugierte und thematisch gebundene, im weitesten Sinn polyphone Sätze. Da es sich bei der Mehrheit der Partimento-Quellen um methodische Werke handelt, um Einzelwerke wie auch um Sammlungen, die in erster Linie zum Studium der Kompositionstechnik geschaffen wurden, erscheint es bei einer Annäherung an diese Thematik sinnvoll, neben den Partimenti selbst auch fertige Kompositionen – Präludien wie Fugen – als Maßstab und Anregung heranzuziehen. Dies geschieht aus der Annahme heraus, dass dem Studierenden im 18. Jahrhundert, dem ursprünglichen Benutzer der heute erhaltenen Quellen, der Partimento in erster Linie als Hilfsmittel beim Erlernen des Komponierens – sowie, darauf aufbauend, des ‚Extemporierens' – eben solcher Werke diente.

1 Einzelfälle wie Matthesons «Prob-Stücke» (vgl. Mattheson 1731) ausgenommen. Für einen ersten Themenüberblick sowie zu erhaltenen Quellen vgl. Grampp 2004-2005.

2 Banchieri 1605-1638, Teil 1 von 1605.

Bei einer Beschäftigung mit Partimenti ist daher zum einen eine aufmerksame Untersuchung der Partimento-Quellen geboten, zum anderen ein Studium ‚vollständig' überlieferter, möglichst zeitgenössischer Kompositionen für das Tasteninstrument. Wenn wir also das Ziel verfolgen, dass die Aussetzung eines Partimentos der Stilistik von Entstehungszeit und regionaler Eigenart der jeweiligen Quelle gerecht werden soll, sind diese beiden Aspekte von elementarer Bedeutung.

Die Aufmerksamkeit gilt im Folgenden ausschließlich der Gruppe fugierter Partimento-Kompositionen in Quellen des 18. Jahrhunderts, speziell solchen deutscher Provenienz. Dem liegt primär die Überlegung zugrunde, dass die ‚Clavierfuge' im deutschen Sprachraum im 18. Jahrhundert einen Entwicklungsstand erreicht, wie er zeitgleich in keiner anderen europäischen Musiktradition zu beobachten ist. Ferner stammen mehrere der erhaltenen Quellen aus dem mittelbaren, bisweilen aus dem unmittelbaren Umfeld Bachs, Händels und Matthesons und es ist naheliegend, dass sie – zumindest in diesen prominenten Fällen – methodisches Material aus der Unterrichtspraxis dieser Meister darstellen. Gleichzeitig sind wir im Besitz vollständiger Clavierfugen von der Hand dieser Komponisten, welche wiederum hinsichtlich der brennenden Frage nach der Aussetzung fugierter Partimenti als Referenz in satztechnischen Fragen dienen können.

Es ist also einerseits die Komplexität vieler deutscher (nicht nur bachischer) Clavierfugen, die die Vermutung weckt, auch in deutschen Fugen-Partimenti annähernd vergleichbare musikalische Texturen vorzufinden, andererseits das Vorhandensein von Quellen von bemerkenswertem historischem Gewicht, zusammen mit Meisterkompositionen als Vergleichswerken, welche die erhaltenen Partimento-Fugen in deutschen Quellen zu einem besonders lohnenswerten Untersuchungsgegenstand werden lassen. Gleichwohl ist von vornherein einzuräumen, dass bereits im 18. Jahrhundert zwischen einem – *per definitionem* skizzenhaften – Partimento in fugierter Textur und einer wohl ausgearbeiteten Fugenkomposition differenziert wurde.[3] Die zeitgenössische elaborierte Fugenkomposition wird daher in den vorliegenden Überlegungen lediglich als Bezugspunkt, nicht jedoch als Idealbild oder gar ‚Zielvorstellung' bei der Aussetzung von Partimento-Fugen verstanden. Zwar erscheint es legitim, auch bei der Frage nach der Meisterschaft im Aussetzen fugierter Partimenti, das Spektrum der Möglichkeiten nach oben nicht von vornherein zu limitieren. Dennoch befinden sich unter den erhalten Partimento-Fugen nur einige wenige, die in musikalisch-künstlerischer, wie auch in spieltechnischer Hinsicht den Anspruch erheben könnten, neben ausgearbeiteten Clavierfugen zu bestehen. – Ein Befund, der einmal mehr die historische Rolle des Partimentos als primär methodisches Medium zu bestätigen scheint.

Es folgt zunächst eine Aufstellung der wichtigsten bekannten Quellen für Partimento-Fugen in Deutschland (soweit feststellbar in chronologischer Anordnung):

- Friedrich Erhard Niedt (1674–1708), *Musicalische Handleitung*, Teil 1 (Hamburg 1700/^{2}1710), Teil 2 (1706/^{2}1721) und Teil 3 (1717)

  Teil 1 enthält eine Fuge in Generalbass-Notation mit Niedts Kommentar zur Aussetzung.[4]

- Anonymus, *39 Praeludia et Fugen del Signor Johann Sebastian Bach* (‚Langloz-Manuskript', entstanden vermutlich in Thüringen zwischen ca. 1700 und 1730)[5]

  Diese wohl umfassendste Sammlung von Partimenti deutscher Provenienz enthält 75 Werke unterschiedlicher (wenn auch namentlich nicht genannter) Autoren (38 Fugen, 15 Präludien und Fugen, drei Präludien und vier weitere Fugen) in Generalbass-Notation.

3 Rempp 2004, S. 116. Rempp zitiert in diesem Kontext folgende Bemerkung Marpurgs (1753) über die Fugen in Kirchhoffs *A.B.C. Musical*: «Seine Absicht ist nicht gewesen, diese flüchtigen Geburten als Muster einer wohl ausgearbeiteten Fuge auszugeben.» Angesichts der von Anatoly Milka geäußerten Vermutung, dass Marpurg Kirchhoffs *A.B.C. Musical*, wenn überhaupt, so nur flüchtig durchgesehen habe (vgl. Kirchhoff 1734, Vorwort der Reprint-Ausgabe S. XVII), ist diese Einschätzung in ihrer Bedeutung allerdings zu relativieren.

4 Vgl. Niedt 1710-1721, Teil 1, Kap. 10 («Von denen Bassetgen und Fugen im General-Bass»).

5 D-B Mus. ms. Bach P 296; Edition und Faksimile: Renwick 2001. Unter den Sätzen befindet sich eine Version des erwähnten Fugen-Partimentos aus Niedts *Musicalischer Handleitung* sowie mehrere Stücke aus Kirchhoffs *A.B.C. Musical* (siehe unten).

- Georg Friedrich Händel (1685–1759), *Aufzeichnungen zur Kompositionslehre*[6]

  Wohl zwischen 1724 und den frühen 1730er Jahren entstanden, enthalten unter anderem vier Fugen in Generalbass-Notation.

- Johann David Heinichen (1683–1729), *Der Generalbass in der Composition,* Dresden 1728

  Enthält eine Fuge in Generalbass-Notation einschließlich ihrer vollständigen Aussetzung.[7]

- Johann Mattheson (1681–1764), *Große Generalbass-Schule oder exemplarische Organistenprobe,* Hamburg 1731

  Enthält 48 «Prob-Stücke» in Generalbass-Notation (einschließlich Matthesons Kommentaren zur Realisation), darunter lediglich eine einzelne Komposition mit streckenweise fugierter Textur.[8]

- Gottfried Kirchhoff (1685–1746), *L'A.B.C. Musical Contenant des Preludes et des Fugues de tous les Tons Pour l'Orgue, ou le Clavecin,* Amsterdam [1734][9]

  Erst vor kurzem wiederentdeckte Sammlung von 16 Präludien und Fugen in Partimentonotation des Hallenser Organisten und Director Musices. Das Unikum wird in der Bibliothek des Staatlichen Konservatoriums ‚Rimskij-Korsakow' in St. Petersburg aufbewahrt.

- Johann Sebastian Bach (1685–1750), *Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen Spielen des General-Bass oder Accompagnement* (1738; überliefert von Carl August Thieme)[10]

  Enthält fünf fugierte Kompositionen in Generalbass-Notation einschließlich ihrer vollständigen Aussetzung. Es handelt sich dabei offensichtlich um unkorrigierte Aussetzungen eines Schülers.

- Gottfried Kirchhoff (1685–1746) (?), *Fantasie und Fughetta in B-Dur und D-Dur* (‚BWV 907' und ‚BWV 908')[11]

  Kompositionen in Generalbass-Notation, möglicherweise Johann Sebastian Bach zuzuschreiben. Die Werke zeichnen sich durch ihre Länge, aber auch durch ihren höheren spieltechnischen Anspruch und ihre kunstvolle Gestaltung vor den meisten der hier aufgeführten Fugen-Partimenti aus.

- Anton Cajetan Adlgasser (1729–1777), *103 Versetten*[12]

  Fugierte Orgelversetten, vorwiegend in Generalbass-Notation; 24 dieser Sätze sind vollständig ausgesetzt.

Ferner (von unseren Überlegungen allerdings ausgenommen):

- Giovanni Alberto Ristori (1692–1753; ab 1715 in Dresden), *Esercizi per l'Accompagnamento*[13]

  Enthält 47 Kompositionen in Generalbass-Notation, davon 13 fugierte Sätze. Interessante Beispiele italienischer Partimenti am Dresdner Hof.

Ehe wir mehrere dieser Quellen etwas näher betrachten, sind einige grundlegende Fragen zur Beschaffenheit der Aussetzung eines fugierten Partimentos zu formulieren:

1. Welche Möglichkeiten bzw. Erfordernisse der Aussetzung begegnen dem Spieler bei der Realisation einer Fuge oder Fughette in Generalbass-Notation? (Überwiegt homophone oder polyphone Textur? Verläuft der Satz durchgehend vierstimmig? Erfolgen eventuell nicht notierte Themeneinsätze in Ober- und Mittelstimmen? Welche satztechnischen Lizenzen sind möglich? etc.)
2. Was ist in diesem Zusammenhang den genannten Quellen zu entnehmen, speziell den wenigen ausgesetzten Partimento-Fugen?

6 Händel 1978.
7 Heinichen 1728, S. 515–520.
8 Mattheson 1731, S. 262–265: Sechzehntes Probstück der Mittel-Classe gis-Moll, *Tempo di Giga (Loure).*
9 Kirchhoff 1734; zu der Sammlung vgl. ferner Milka 2003. Nach Milkas Vorwort zur Reprint-Ausgabe stammen acht der Fugen in der Handschrift P 296 (‚Langloz-Manuskript') aus Kirchhoffs *A.B.C. Musical,* wobei die von Kirchhoff publizierten Werke, Milka zufolge, überarbeitete Versionen der Stücke darstellen. Eingehendere Untersuchungen zu der Quelle stehen noch aus.
10 J. S. Bach 1738.
11 *Johann Sebastian Bach's Werke,* Hg. Bach-Gesellschaft, Leipzig [o.J.], Bd. XLII, S. 268-275. Zu den beiden Werken vgl. Rempp 2004.
12 Adlgasser 1966.
13 D-Dl Mus. 2455-T-500 bzw. 501.

3. Lassen sich aus diesen Beispielen ‚Grundcharakteristika' zur Aussetzung von fugierten Partimenti ableiten und eventuell sogar einige ‚Grundregeln' formulieren?

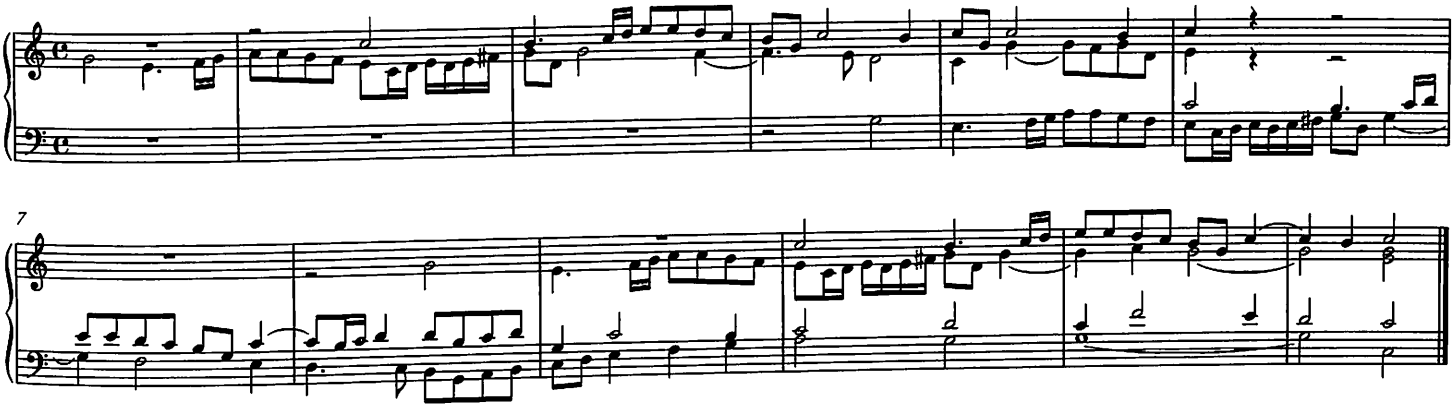
Als besonders aufschlussreich hinsichtlich solcher elementaren Ansatzpunkte wie auch als didaktisch ausgesprochen anschaulich erweist sich die chronologisch jüngste der oben genannten Quellen, die Versettensammlung von Anton Adlgasser. Der aus Oberbayern stammende Adlgasser hatte in seiner Funktion als Salzburger Hoforganist aller Wahrscheinlichkeit nach auch Lehraufgaben zu erfüllen; die Versettenreihe könnte entstehungsgeschichtlich auf eine solche Unterrichtstätigkeit zurückgehen. Bei einer Durchsicht der nach Tonarten angeordneten Serie fällt auf, dass stets mindestens ein Satz pro Tonart (meist der erste) ausgesetzt ist, während die übrigen in Generalbass-Notation folgen. Die realisierten Versetten, die möglicherweise als Modelle für die Gestaltung der übrigen gedacht sind, offenbaren sich als nützliche Einführung in grundlegende Aspekte der fugierten Satztechnik im Partimento und bieten eine Reihe interessanter Einsichten in Charakteristika und Lizenzen im Hinblick auf Adlgassers Fugenverständnis (vgl. Bsp. 1 und 2):

- Der Komponist verfolgt eine weitgehend regelkonforme Führung der Stimmen, Lizenzen (etwa unvorbereitete oder irregulär aufgelöste Dissonanzen) sind selten.
- Das musikalische Material der Komposition wird überwiegend aus dem Thema bzw. dem Kontrasubjekt abgeleitet und schafft so eine weitreichende thematische Geschlossenheit des Satzes.
- Überleitungen zwischen den einzelnen Durchführungen sind – nicht zuletzt wegen der knappen Satzlänge – vergleichsweise rar.
- Der drei- bis vierstimmige Satz wird oft gleichmäßig auf beide Hände verteilt (das heißt die Tenorstimme ist tatsächlich meist an die Tenorlage gebunden); dennoch ist die Lagenbindung der Stimmen nur relativ.
- Bisweilen ereignen sich ‚funktionelle Wechsel der Stimmlage'. (So steigt zum Beispiel der Sopran um eine Lage nach unten und wird funktionell zum ‚Alt', um einen nochmaligen Themeneinsatz in der Sopranlage zu ermöglichen.)
- In der Regel erfolgt mit dem Einsatz der vierten Stimme in der Exposition eine Rückkehr zur Zweistimmigkeit; ein komplett vierstimmiger Satz ist selten.
- Rhythmische Komplementarität wird nicht durchgehend aufrechterhalten.
- Der Komponist vermeidet eine streng lineare Aufeinanderfolge der Einsätze (zum Beispiel Sopran-Alt-Tenor-Bass oder umgekehrt) und bewirkt so einen recht abwechslungsreichen Fugensatz.
- Themeneinsätze ohne ein vorheriges Pausieren der betreffenden Stimme kommen nur vereinzelt vor.
- Die Schlussakkorde sind meist vollstimmig (maximal fünfstimmig), wenngleich in der vorangegangenen Kadenz oft nur drei bis vier Stimmen erklingen.

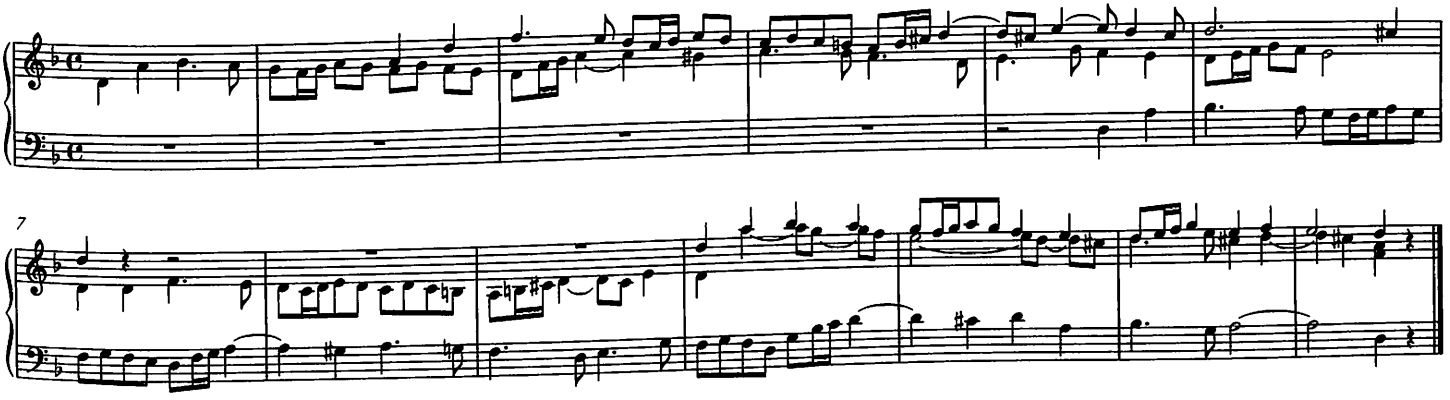
Diese Eigenschaften stellen Grundzüge eines im deutschen Sprachraum während des 18. Jahrhunderts üblichen tasteninstrumentalen Fugen- bzw. Fughettensatzes dar, einschließlich seiner idiomatischen Charakteristika gegenüber den Erfordernissen der Chorfuge (zum Beispiel Phrasenlänge, relative Lagenbindung der Stimmen, Lizenzengebrauch). Eine Aussetzung der nicht realisierten Partimento-Versetten Adlgassers dürfte daher mehrheitlich auf ein Erscheinungsbild üblicher tasteninstrumentaler Fugensätze hinauslaufen.

Die Generalbass-Fuge aus Johann David Heinichens *Generalbass in der Composition* (vgl. Bsp. 3) dient innerhalb des von Heinichen beschrittenen Lehrpfades bei der Darstellung unterschiedlicher Erscheinungsformen des Generalbass-Spiels in erster Linie als Demonstration für den Begleitsatz des Basso continuo in einer Chor- oder Orchesterfuge. Dabei wird offensichtlich, dass nach Heinichens Auffassung der Continuospieler nicht an ein Accompagnement der Basslinie gebunden ist, sondern gleichsam die gesamte Komposition auf das Tasteninstrument zu übertragen hat. Interessante Vorgaben für die Wiedergabe einer Fuge in Generalbassnotation (im vorliegenden Fall einer Doppelfuge) bilden Heinichens Erläuterungen zu dem Satz:

> 1. Findet man in besagten Exempel zweymahl die Unterschrifft der Worte: Tasto solo. [...] also deuten die Worte: Tasto solo, soviel an, daß man solle dieselben Noten mit eintzeln Clavibus, oder eintzeln Fingern, ohne ferneres Accompagnement, so lange fortspielen, biß eine andere Stimme, oder ein anderer Musicalischer Schlüßel eintritt.
>
> 2. Siehet man allda zu unterschiedenen mahlen nur zwey Stimmen über einander gesetzet, welches bedeutet, daß man in solchen Fällen niemahls mehr dazu spielen soll, als was da stehet.
>
> 3. Ist überhaupt bey allen im General-Basse, eintretenden Discant- Alt- und Tenor-Schlüsseln zu mercken, daß man niemahls dergleichen Bassette (wie



Beispiel 1: Anton Cajetan Adlgasser, Versette Nr. I/1 in C-Dur (aus: 103 Versetten für Orgel*)*



Beispiel 2: Anton Cajetan Adlgasser, Versette Nr. III/5 in d-Moll (aus: 103 Versetten für Orgel*)*

bey dem ordinairen Bass-Schlüssel zu thun erlaubet) in fortgehenden 8ven unter sich verdoppeln solle. Wohl aber kann man,

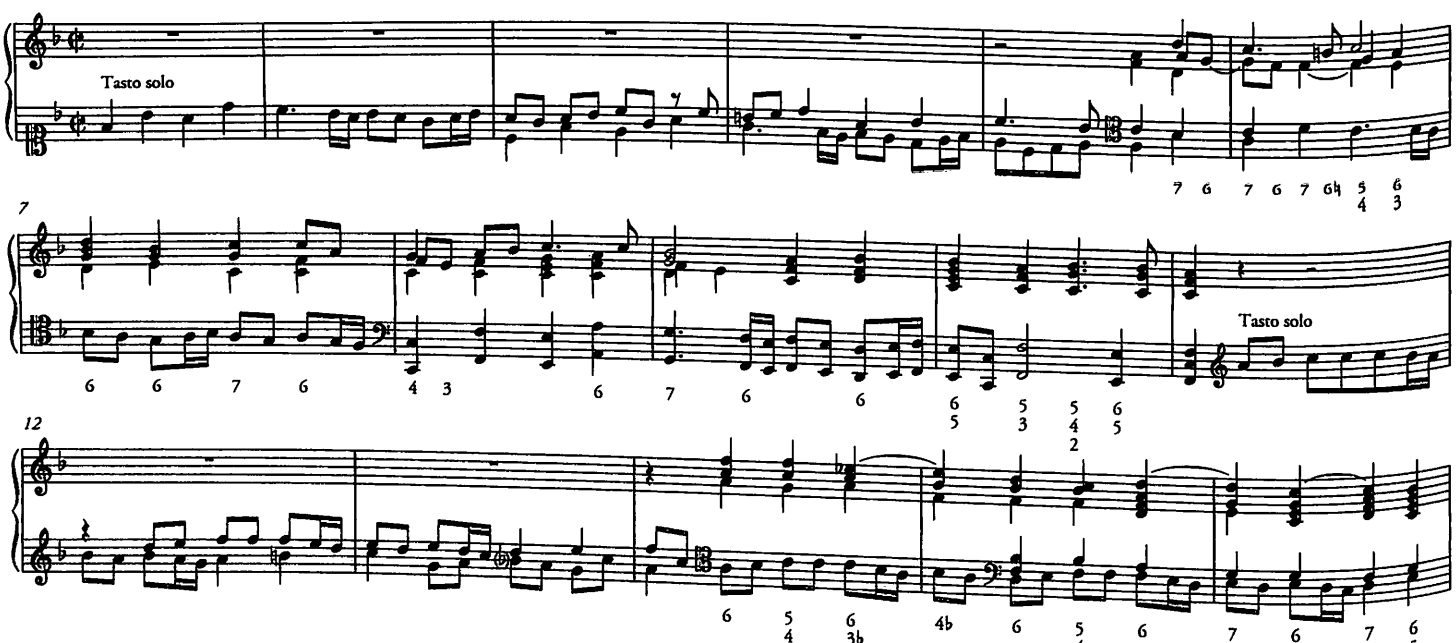
4. Die Harmonie über dem Basset mit beyden Händen (jedoch nach Discretion der vielen oder wenigen dazu spielenden und singenden Stimmen) so vollstimmig tractiren, als es die Gelegenheit, und der noch übrige Raum der obersten 8ven im Claviere zulässet.

5. Das in denen letzten 4. Tacten, in der obern Stimme angebrachte Contrathema hat man zu Abkürtzung der Fuge mit einfliessen lassen. Es ist aber ein Accompagnist sonst nicht verbunden, den Sitz von dergleichen durchgeführten Thematibus, Inventionibus, oder Variationibus eines Componisten, zu errathen, und mit Nachahmung derselben, denen dazu gewidmeten Stimmen [d. h. den komponierten Oberstimmen der Chor- oder Orchesterkomposition] in das Handwerk zu fallen. Viel besser kan sich ein Liebhaber, bey seinem praeludiren [d. h. im solistischen Spiel] mit dergleichen Künsten legitimiren: dahin gehören sie eigentlich.[14]

14 Heinichen 1728, S. 515–516.

Heinichens ‚Fugenaussetzung' birgt zudem zahlreiche weitere Informationen über die Möglichkeiten der Realisation:

- Bereits der dritte Themeneinsatz (Tenor) wird vollstimmig ausgesetzt.
- Trotz der Vollstimmigkeit bewahrt die Führung der Oberstimme eine bemerkenswerte melodische Qualität.
- Der Basseinsatz wird meist mit einem 16' unterlegt, also zusätzlich abwärts oktaviert (die Aussetzung in der rechten Hand wird in diesem Fall vollstimmig).
- Der Abstand zwischen rechter und linker Hand wird stets so gering wie möglich gehalten.
- Einzelne Quint- und Oktavparallelen werden toleriert, sofern sie ausgefüllt (nie offen) sind (zum Beispiel T. 8f., 15ff.).
- Durch Überbindungen in Ober- und Mittelstimmen gewinnt der Satz an klanglicher Transparenz.
- Es besteht die Möglichkeit, in die Aussetzung vereinzelt Dissonanzen einzufügen, die von der Bezifferung nicht verlangt werden.
- Interessanterweise ist selbst ein Wechsel vom zweistimmigen in den vollstimmigen Satz möglich (T. 21, 28).
- Rhythmische Komplementarität wird gesucht, wenn auch nicht durchgehend verfolgt; generell verlangsamt sich der komplementäre Rhythmus auf Kadenzen hin.
- Schlussakkorde (auch an Phrasenenden innerhalb des Stückes) werden meist vollstimmig realisiert (zum Teil mit Quint-Oktav-Klang in der Linken).



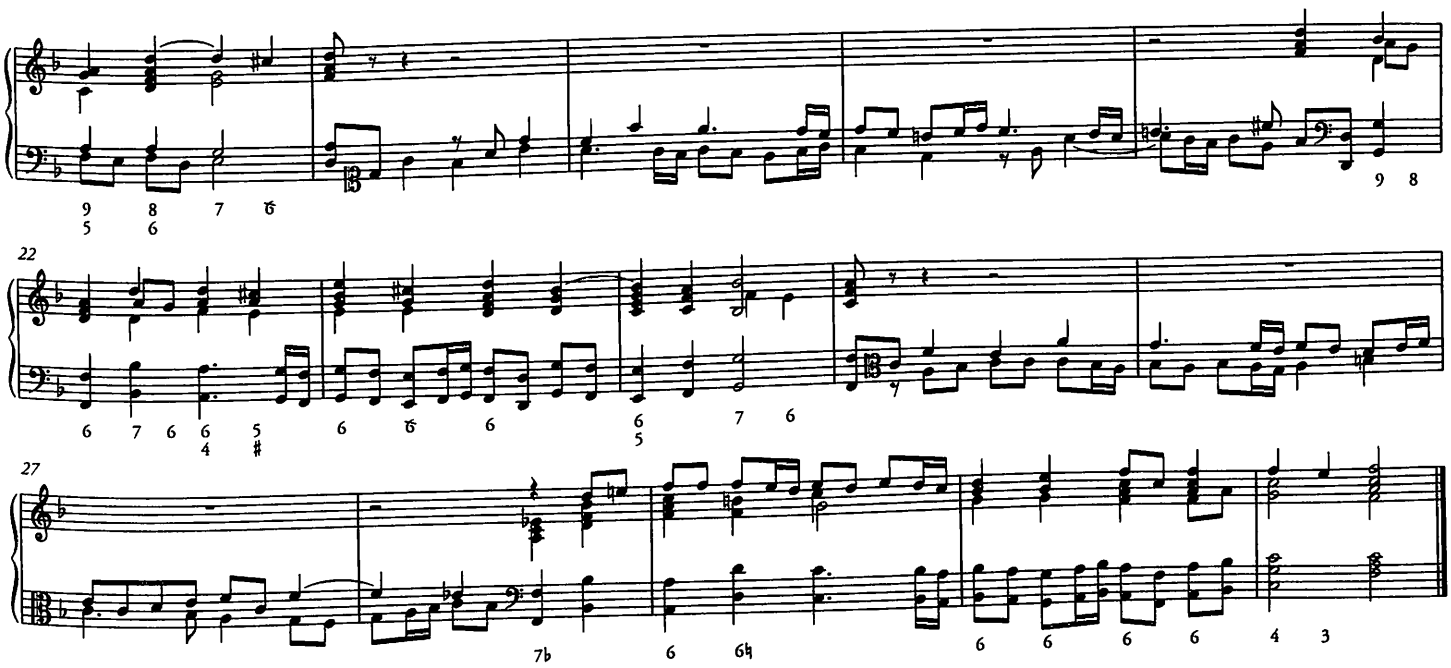
Beispiel 3: Johann David Heinichen, ‚Partimentofuge' aus Der Generalbass in der Composition[15]

15 Ebd., S. 516–520.

Zusammen mit den bei Adlgasser beobachteten Eigenschaften liefern die hier erkennbaren Charakteristika bereits wertvolle Erkenntnisse für eine Beantwortung der oben gestellten Fragen zur Aussetzung. Nachfolgend soll versucht werden, diese auf mehrere Fugen-Partimenti anzuwenden, die ohne Angaben zur Realisation überliefert sind.

Ein besonders anschauliches Beispiel einer Händel'schen Partimento-Fuge ist eine Doppelfuge in e-Moll (Bsp. 4), der dritte fugierte Satz aus der im Autograph erhaltenen und von der Nachwelt als *Aufzeichnungen zur Kompositionslehre* betitelten Sammlung von praktischen Übungen. Bei diesem Satz werden die nicht im Notenbild notierten Themeneinsätze der Oberstimmen vom Komponisten durch schriftliche Anmerkungen im musikalischen Text signalisiert. Dabei sind die Tonnamen in deutscher Orgeltabulatur wiedergegeben – was Alfred Mann als einen Verweis auf Händels Kantorenschulung und damit als Anhaltspunkt für eine in Nord- und Mitteldeutschland übliche Praxis wertet.[16]

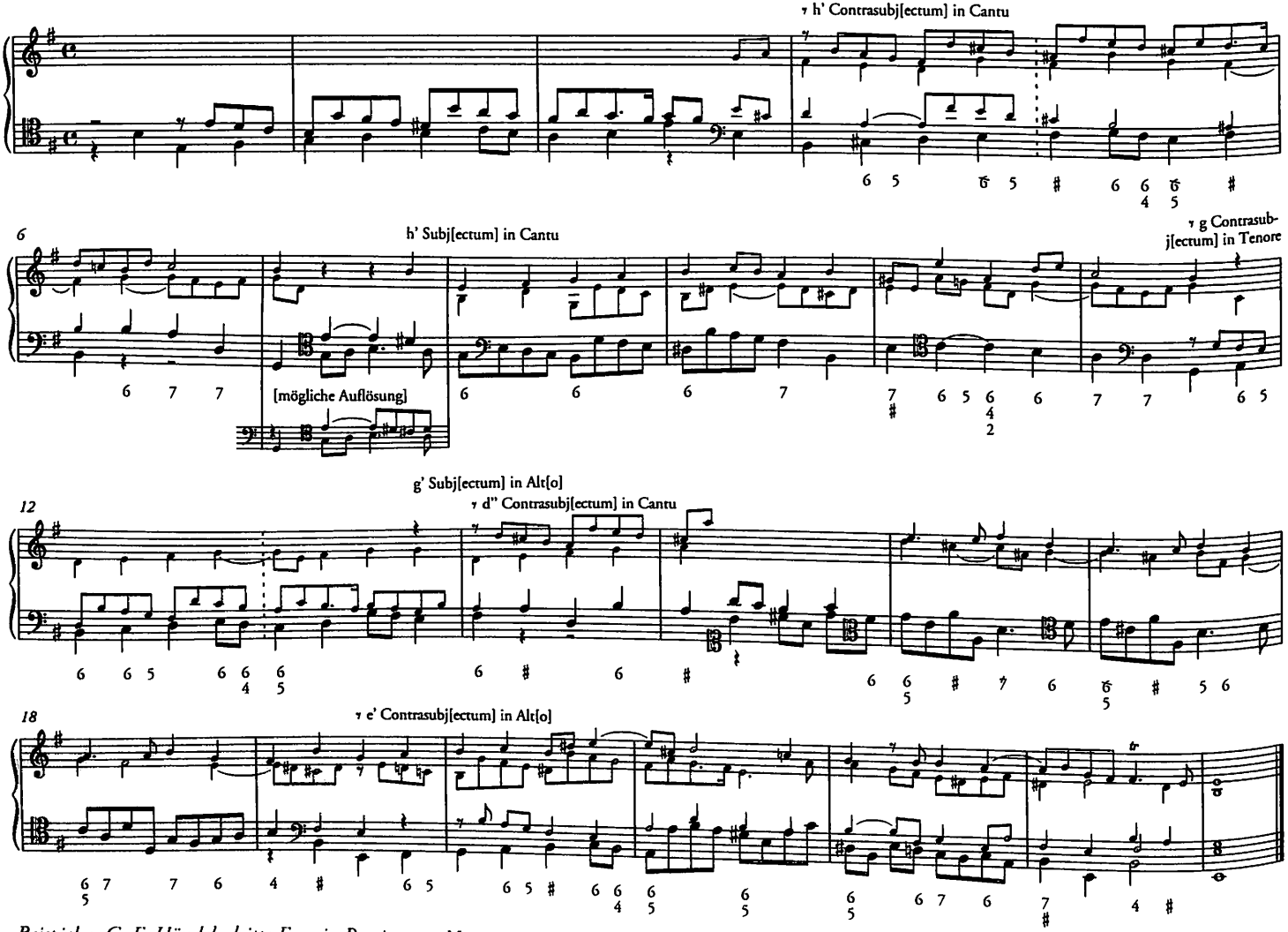
Bemerkenswerterweise ist es nur in der Exposition und in der abschließenden Einsatzfolge möglich, eine sinnvolle vierstimmige Textur anzubringen. Die übrigen Passagen verlaufen in diversen Kombinationen von zwei bzw. drei Stimmen. Neben dieser in ähnlicher Weise bereits bei Adlgasser beobachteten Eigenschaft ist eine durchgehend musikalisch sinnstiftende Verteilung des polyphonen Satzes auf zwei Hände festzustellen; rein homophone Passagen kommen nicht vor. Eine Besonderheit ist der Fall eines ‚funktionellen Wechsels der Stimmlage', bei der der Bass in Takt 10f. für kurze Zeit in die Tenorlage aufsteigt. Ferner setzt der Tenor in Takt 15f. *ex novo* mit einer fallend sequenzierenden Kadenzformel ein, die thematisch nicht an bisher gebrauchtes Material gebunden ist.



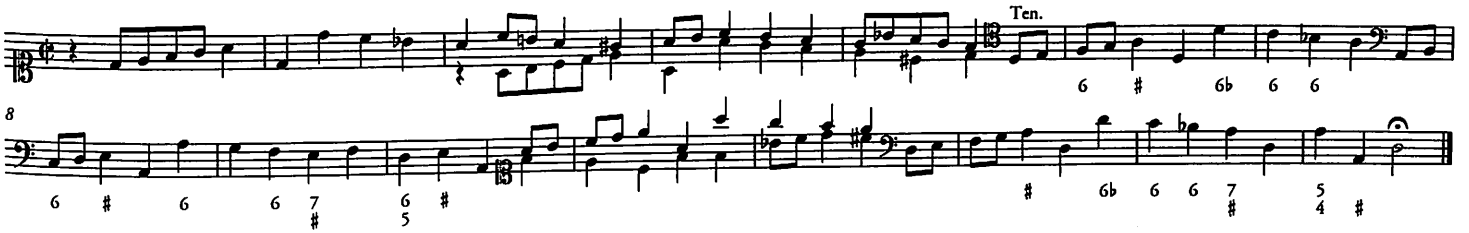
Fortsetzung Beispiel 3

16 Händel 1978, S. 46.

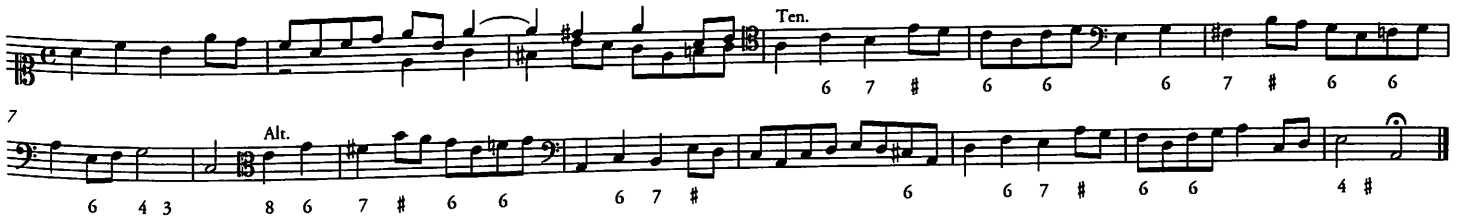
Die Kürze des Stückes, verbunden mit einer sehr essentiellen Satzstruktur deutet auf eine wohl durchdachte Konzeption hin. So bietet sich aufgrund des engen Stimmengeflechts an keiner Stelle Gelegenheit, die Basstimme durch eine Oktavverdoppelung zu verstärken. Insgesamt steht die in diesem Beispiel vorliegende Art der Aussetzung aufgrund der kompositorischen Anlage des Werkes der bei Adlgasser vorherrschenden Art der Realisation näher als dem orchestralen Continuosatz von Heinichens Exempel.



Beispiel 4: G. F. Händel, dritte Fuge in Partimento-Notation aus den Aufzeichnungen zur Kompositionslehre *(Aussetzung: Florian Bassani)*



Beispiel 5: Fuge Nr. 11 d-Moll aus dem Langloz-Manuskript



Beispiel 6: Fuge Nr. 31 a-Moll aus dem Langloz-Manuskript

Im Langloz-Manuskript sind indes verschiedene Beispiele von Fugen-Partimenti vorhanden, die sich auf zweierlei Arten realisieren lassen. So sind etwa die kurzen Sätze Nr. 11 (Bsp. 5) und Nr. 31 (Bsp. 6) gleichfalls ‚nach Adlgasser' (maximal vierstimmig, mit geringem Lizenzengebrauch) wie auch nach Art der Heinichen-Aussetzung (vollstimmig, mit meist oktavierter Bassstimme) gestaltbar.

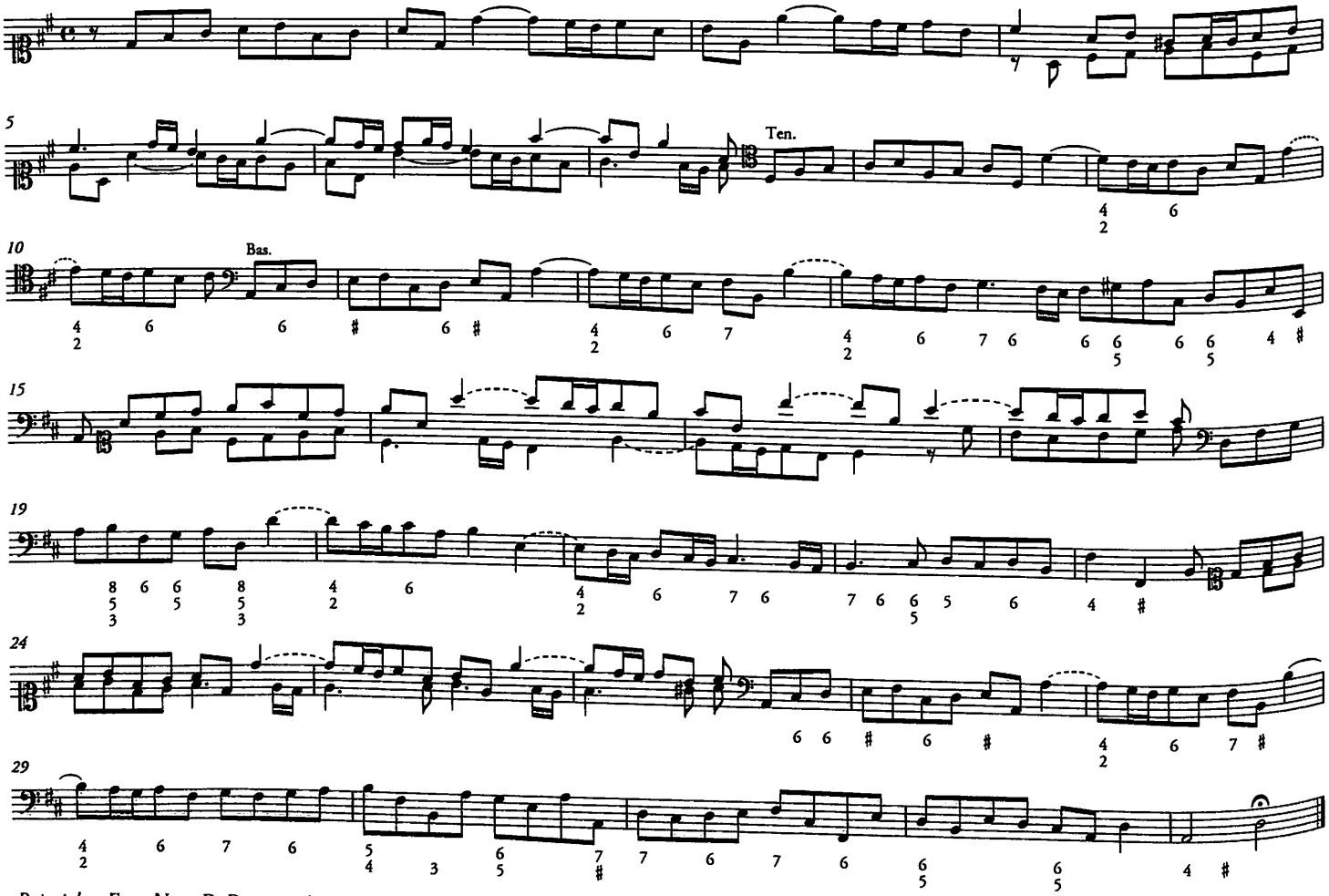
Wie bereits an Bsp. 4 festgestellt wurde, sind längst nicht alle Partimento-Fugen auf beide Arten aussetzbar. Ein wichtiger Grund hierfür liegt bereits in der Themengestalt: Ein Subjekt, das einen weiten Ambitus durchschreitet, könnte zum Beispiel bei seinem Erscheinen in der Bassstimme eine Oktavverdopplung erschweren. Zudem ist, wie an den oben untersuchten Aussetzungen zu sehen war, der Abstand zwischen der Textur der linken und der rechten Hand stets gering zu halten, was – bei entsprechender Gestalt des Themas – Bassoktaven gleichfalls ausschließen könnte. Letzteres kann auch durch die rhythmischen Eigenschaften des Subjektes determiniert werden. Zudem ist die Länge der Basspassagen zu berücksichtigen, die, sofern die Bassstimme über längere Strecken hinweg oktavverdoppelt wird, eine gewisse Basslastigkeit und damit klangliche Monotonie zur Folge haben kann.

Die abschließend wiedergegebenen Fugen Nr. 5 in D-Dur (Bsp. 7) und Nr. 54 in e-Moll (Bsp. 8) gestatten aufgrund ihrer musikalischen Anlage eine reizvoll wechselnde Aussetzung. Nicht zuletzt deswegen eignen sie sich besonders als Übungssätze im Rahmen dieses *Compendiums* und werden nachfolgend kurz kommentiert.

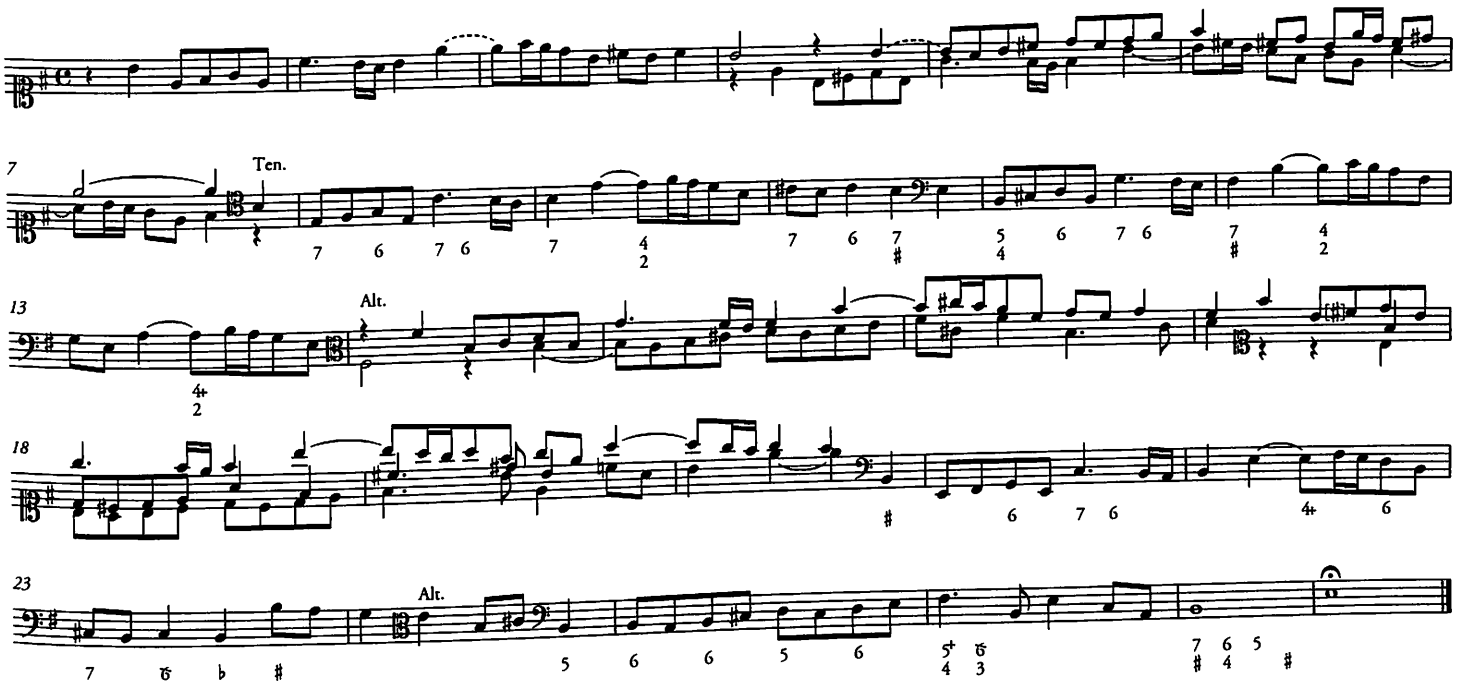
So ist es beispielsweise in Nr. 5 möglich, gegen Ende der ersten – und einzigen vollständigen – Durchführung den Sopran von Takt 11 bis Takt 13 pausieren zu lassen und für den verbleibenden Stimmensatz eine tiefere Lage anzustreben, um den Neueinsatz des Soprans in Takt 15 umso wirkungsvoller hervortreten zu lassen. Ähnliches geschieht im weiteren Verlauf, nach dem von Sopran und Alt sekundierten Themeneinsatz im Bass (T. 18f.): Der gesamte Satz steigt allmählich um eine Lage nach unten (Sopran und Alt wandern in die Lage von Alt und Tenor), was bewirkt, dass der Sopraneinsatz in Takt 23 trotz seiner eher tiefen Lage als solcher erkennbar bleibt. Der letzte Themeneinsatz des Basses ließe sich gegebenenfalls abwärts oktavieren (bis T. 30/1), wobei es sinnvoll erscheint, für die rechte Hand (zumindest bis T. 27/4) eine eher tiefe Lage zu wählen.

Ähnlich wie in Fuge Nr. 5, besteht in Nr. 54 (Bsp. 8) gegen Ende der Exposition (T. 13) die Möglichkeit, den Alt einen Takt lang ruhen zu

lassen, um seinen Einsatz in Takt 14 vorzubereiten. Auf der Strecke von Takt 20/4 bis Takt 23/3 bietet es sich ferner an, die neu einsetzende Bassstimme nach oben oktavierend zu verdoppeln. Dadurch wird ein allzu großer Abstand zwischen beiden Händen vermieden. Die anschließende ‚Engführung' zwischen Alt (Thema) und Bass (Kontrapunkt) bewirkt eine reizvolle Überleitung zur Schlusskadenz; der vierstimmige Satz ist allerdings zwischen Takt 24 und 26 nur schwierig aufrecht zu erhalten, weswegen die Hinzunahme der übrigen Tutti-Stimmen vor der Schlusskadenz nicht abrupt erfolgen sollte.



Beispiel 7: Fuge Nr. 5 D-Dur aus dem Langloz-Manuskript



Beispiel 8: Fuge Nr. 54 e-Moll aus dem Langloz-Manuskript

*****

Die hier präsentierten Beispiele von Partimento-Fugen und die Überlegungen zu ihrer Aussetzung machen deutlich, dass sich in den Realisationen von Adlgasser und Heinichen zwei Aussetzungsmodi fugierter Partimenti artikulieren, deren Eigenschaften sich in komplementärer Lesart zu einer Reihe von Kriterien eines ‚Generalbassfugensatzes' von breiterer Gültigkeit ergänzen. Wie der Versuch einer Umsetzung dieser Eigenschaften auf andere deutsche Partimento-Fugen des 18. Jahrhunderts zeigt, erweist sich die ‚kompositorische' bzw. ‚improvisatorische' Freiheit des Spielers bei der Realisierung eines fugierten Partimentos bereits aufgrund der wesenseigenen Strenge des Fugensatzes als begrenzt; dem Ausführenden bleibt bisweilen die Wahl zwischen einem ‚real vierstimmigen' (nach dem Beispiel Adlgassers) oder einem ‚vollstimmigen' Satz (nach Heinichen) sowie die Möglichkeit, im Verlauf der Komposition zwischen beiden Texturen zu wechseln. Ausgeschlossen scheint es hingegen, frei von solchen übergeordneten satztechnischen Maximen zu operieren. Zudem kann der Spieler nur auf einige allgemein übliche kompositorische Lizenzen zurückgreifen. Es hat ferner den Anschein, dass die thematische Bindung – als Grundprinzip der Fugenkomposition – bzw. die inhaltliche Nähe des vom Spieler eingebrachten musikalischen Materials zum zugrundeliegenden Thema nicht nur für «wohl ausgearbeitete Fugen» (Marpurg 1753), sondern auch für Fugen in Generalbassnotation zu gelten hat. Besonders hierin orientiert sich die ‚Gattung' Partimento-Fuge an vollständig auskomponierten Clavierfugen: Die Vielfalt der sich in der satztechnischen Realisation verwirklichenden Texturen bleibt an die relative Einheitlichkeit des musikalischen Materials gebunden.

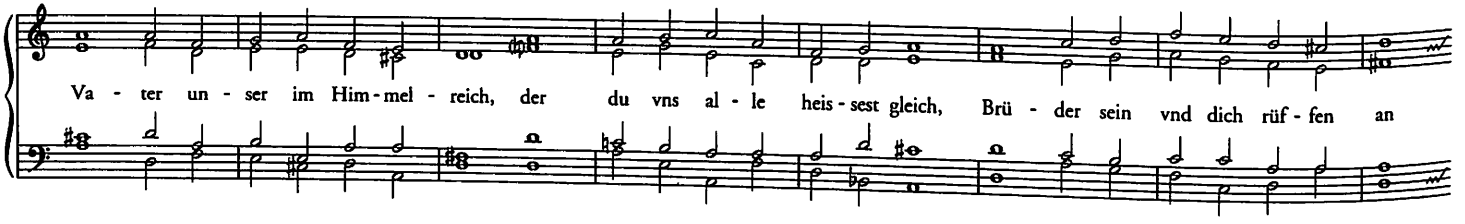
Kapitel 4
Choral

Choralsatz als Stilschule

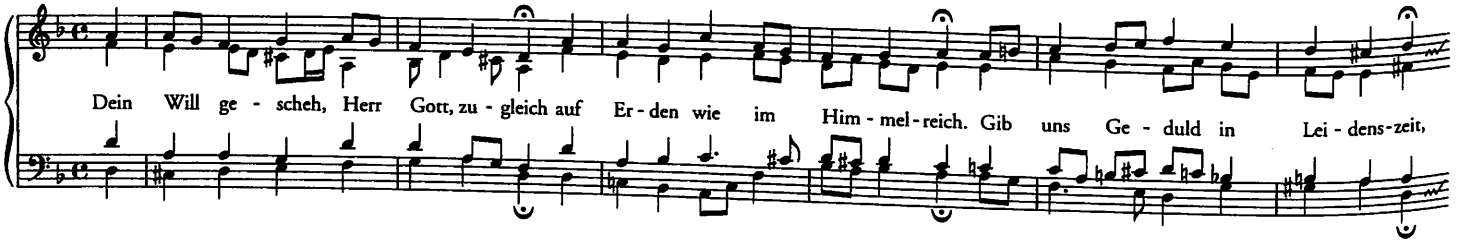
Rudolf Lutz

Vergleicht man mehrere, aus verschiedenen Jahrhunderten stammende Sätze des Chorals «Vater unser im Himmelreich» (Bsp. 1), wird deutlich, wie stark die Kunst der Choralharmonisation dem stilistischen Wandel unterworfen ist. Oft spiegelt sich in den einfachen Liedsätzen einer Epoche auf engstem Raum die Gesamtheit ihrer ästhetischen und kompositorischen Ideale. Je mehr sich der Verfasser einer Harmonisation, sei es nun als Improvisator oder Komponist, an diesen Idealen orientiert, umso mehr wird sein Satz den stilistisch geschulten Zuhörer überzeugen.

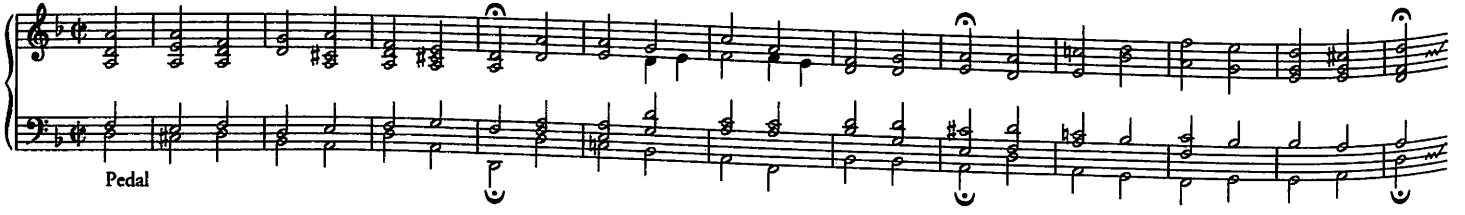
Hans Leo Hassler (aus: Kirchengesäng: Psalmen vnd geistliche Lieder 1608)



Johann Sebastian Bach (BWV 245, 1724)



Felix Mendelssohn: «Choral» aus der Orgelsonate op. 65, 6 (1845)

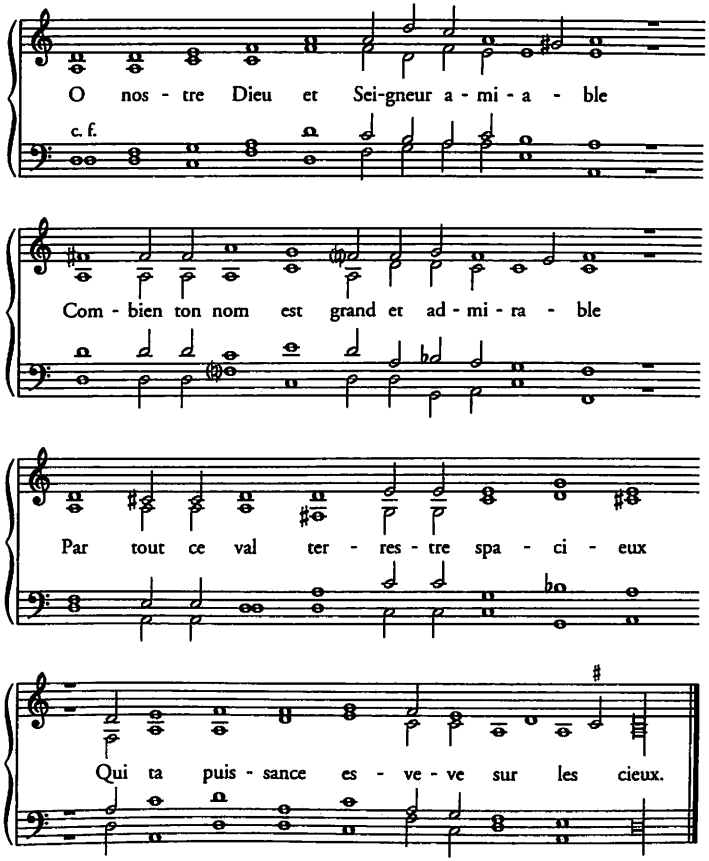


Beispiel 1: Harmonisationen zu «Vater unser im Himmelreich» aus drei Jahrhunderten

Dies ist jedoch gar nicht so einfach. Beispielsweise wird man beim Versuch, Tenorsätze im Stil Claude Goudimels (ca. 1514–1572) zu schreiben, bald feststellen, dass die eigenen Stilkopien nur in den seltensten Fällen an die edle Einfachheit der Originale heranreichen.[1] Zwar lässt sich durch eine mehr oder weniger eingehende Analyse des Repertoires eine Reihe von Satzregeln gewinnen. Die souveräne Stimmführung jedoch und die Ausgewogenheit von Einzelstimme und Gesamtklang in Goudimels Sätzen (vgl. Bsp. 2) sind Früchte einer jahrelangen Beschäftigung mit den kontrapunktischen Problemstellungen der klassischen Vokalpolyphonie. Melodie, Bassführung, Mittelstimmen und modale Verläufe in eine überzeugende Balance zu bringen, ist eine der Hauptschwierigkeiten für den unerfahrenen Tonsetzer. Um sie zu beherrschen, gilt es, sich tiefgehend mit der kompositorischen Ästhetik der Renaissance und den verschiedenen Gattungen des Cantus-firmus-Satzes auseinanderzusetzen.

Auch der Choralsatz des Spätbarocks ist den zeitgenössischen musikästhetischen Idealvorstellungen unterworfen. Die beiden Bachschüler Johann Philipp Kirnberger (1721–1783) und Johann Christian Kittel (1732–1809) werden nicht müde, immer und immer wieder zu betonen, was eine gute Choralharmonisation ausmacht: die überzeugende Darstellung des Affektgehalts des Textes durch die Musik. In ihren Schriften finden sich ausführliche Abhandlungen darüber, wie dies durch die geschickte Ausnutzung der Vielfalt harmonisch-kontrapunktischer Möglichkeiten erreicht werden kann.[2]

Am Beispiel von Johann Sebastian Bachs Choral «Soll's ja so sein» aus der Kantate Nr. 48 (Bsp. 3) wird deutlich, wie die Kunst der Choralharmonisation zum Brennpunkt der barocken Kompositionslehre, zu einer Art Wörterbuch der Affektdarstellung werden kann. Was sich allein in der letzten Zeile auf engstem Raum quasi im Konzentrat abspielt, bildet – lediglich erweitert und ausgedehnt – auch die Grundlage der groß angelegten Formen dieser Zeit.

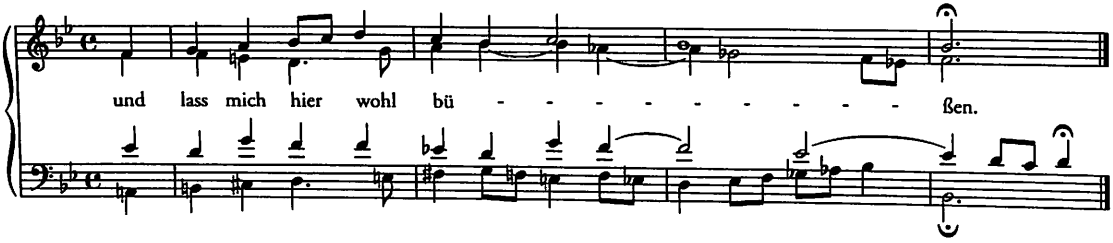


Beispiel 2: Claude Goudimel, Psalm 8[3]

1 Goudimels homophone Sätze zu den Melodien des ‚Genfer Psalters' erschienen 1564 und 1565 in Paris bzw. Genf (vgl. Goudimel 1967).

2 Vgl. Kirnberger 1776-79, 2. Teil, Bd. 1, S. 3–40 bzw. Kittel 1803/08.

3 Goudimel 1967, S. 7.



Beispiel 3: J. S. Bach, Schusstakte des Chorals «Soll's ja so sein, dass Straf' und Pein» (BWV 48, 3)

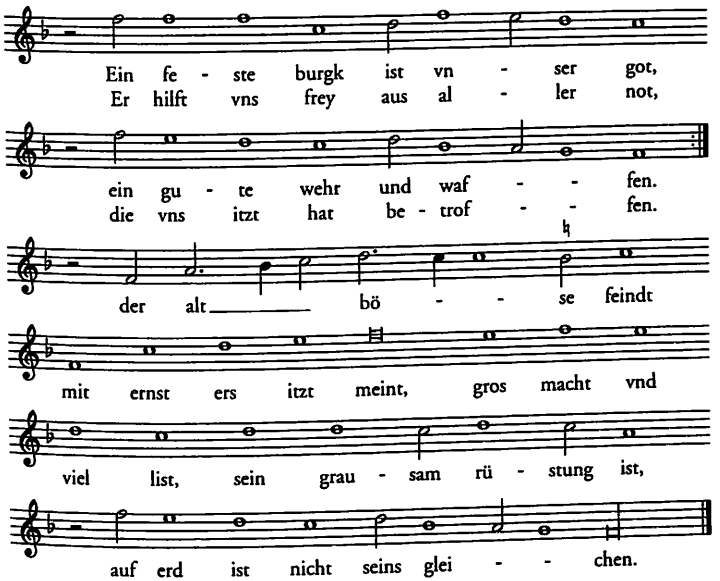
An diesen beiden Beispielen aus Renaissance und Barock lässt sich beobachten, wie die Choralarbeit zu einer Art Schmelztiegel aller improvisatorischen Bemühungen um einen bestimmten Stil werden kann. Sie erlaubt eine konzentrierte Annäherung an eine bestimmte Tonsprache und wird – durchaus auch hinsichtlich der Formbildung – zum Urbild musikalischer Prozesse.

Dieser Aspekt der Formgestaltung lässt sich am Beispiel der Choralmelodie «Valet will ich Dir geben» (→ Bsp. 1 auf S. 241) verdeutlichen. Wenn wir den formalen Ablauf dieses Chorals betrachten, erkennen wir ein in sich geschlossenes Gebilde: Die beiden ersten Zeilen exponieren die Haupttonart und bilden den sogenannten ‚Stollen'. Der Text für dessen Wiederholung (Zeile 3 und 4) folgt dem gleichen Reimschema; es entsprechen sich «geben» und «Leben» bzw. «Welt» und «gefällt». Im zweiten Teil weicht die Musik tonartlich aus. Wir finden am Ende von Zeile 5 und 6 zwei Kadenzen in G-Dur, die für den Anfänger nicht ohne Weiteres als solche zu erkennen sind. Denn in der Melodie erscheint ja kein *fis*, das eine Modulation zur Tonart der Dominante klar anzeigen würde. Auch die harmonische Deutung der Terz *g-e* am Schluss von Zeile 7 erweist sich als nicht unproblematisch. Dass hier bereits der Rückweg zur Tonika angetreten wird, ist wesentlich schwieriger zu erkennen als der eindeutig nach C-Dur kadenzierende Charakter der letzten beiden Takte. Aus dieser kurzen Analyse ergibt sich für diesen Choral eine Dreiteiligkeit (stabiler Beginn – modulierender Mittelteil – rückführender Schluss), die für viele Formen der Renaissance, des Barocks, der Klassik und sogar der Romantik typisch ist. Hinter der vereinfachenden Beschreibung: ‚von der Tonika in die Dominante und zurück' – oder allgemeiner ausgedrückt: ‚aus der Ruhe in die Bewegung und wieder zur Ruhe' – verbirgt sich ein umfassendes, tragendes Prinzip der musikalischen Formbildung, das in der Gestaltung der Choralmelodien seine kürzestmögliche Ausprägung erfährt.[4]

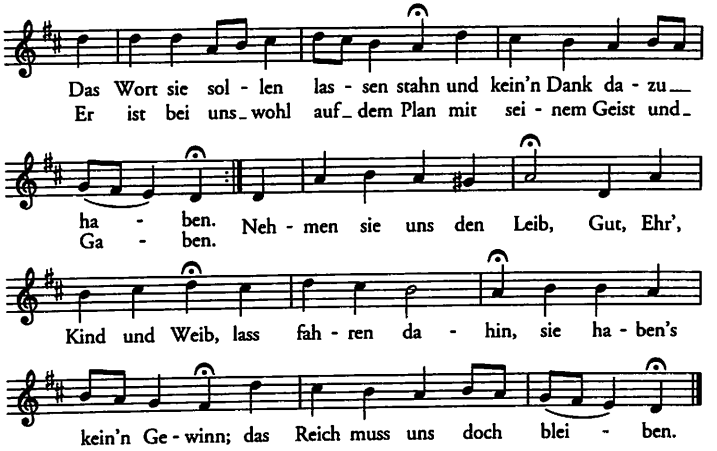
Einen weiteren, wichtigen Aspekt der stilistischen Differenzierung bildet die Prosodie des Chorals, die sich im Verlaufe der Jahrhunderte erheblich verändern konnte. Eine Gegenüberstellung der Originalfassung des Chorals «Ein feste Burg ist unser Gott» (Bsp. 4) und Bachs Version der gleichen Melodie (Bsp. 5) macht deutlich, wie stark sich die idealtypischen rhythmischen Fassungen der jeweiligen Epochen voneinander unterscheiden können. Zu beobachten sind zwei gänzlich verschiedene rhythmische Erscheinungsbilder, die jeweils andere stilistische Lösungen für die Harmonisation erfordern.

Wie mit den wenigen hier gegebenen Beispielen verdeutlicht werden sollte, kann ein Satz zu einer Melodie nur dann als gelungen bezeichnet werden, wenn er den spezifischen Hörerwartungen der jeweiligen Choralschule gerecht wird. Das Studium und die Ausführung solcher zeit- und komponistenspezifischen Lösungen ist einer der besten Wege, den jeweiligen Kirchenstil zu erlernen und nachzuempfinden.

4 → Weiteres zu diesem formbildenden Prinzip im Artikel zur Modulation ab S. 309.



Beispiel 4: Der Choral «Ein feste Burg» nach der Liederhandschrift von Johann Walther (1530)



Beispiel 5: J. S. Bach, Schlusschoral der Choralkantate «Ein feste Burg» (BWV 80, 8)

Deklinationsübungen

Emmanuel Le Divellec

Die improvisatorische Verwendung eines beliebigen musikalischen Materials setzt in den meisten Fällen voraus, dass man es zuvor am Instrument spielend untersucht und praktisch analysiert. Erst dann wird man zum Beispiel einen Choral, ein Satzmodell oder einen mehrfachen Kontrapunkt in seinen verschiedenen Gestalten so gut kennen, dass man in einer Improvisation jederzeit frei darüber verfügen kann. Ein Vergleich mit der Grammatik liegt nahe: Beim Erlernen einer Sprache übt man das Deklinieren von Substantiven, Pronomen oder Adjektiven, um die verschiedenen Gestalten (Fälle) zu beherrschen, die diese je nach ihrer Funktion im Satz einnehmen. In vergleichbarer Weise kann man unter der ‚Deklination' eines Themas oder einer Harmoniefolge das vorhergehende Durchexerzieren der verschiedenen Satzdispositionen verstehen, die im Verlauf eines Stückes auftreten. Nicht nur das **Kennen**, sondern auch das **Können** – das heißt die spielpraktische Beherrschung – aller Möglichkeiten der Stimmführung ist Grundvoraussetzung für einen improvisatorischen Prozess. Deshalb lässt sich dieses Können auch nur über den ‚spielerischen' Umgang mit dem Material erwerben.

Die Idee des Deklinierens wird in diesem Artikel an der Choralarbeit exemplifiziert, kann aber auch – mit einigen Anpassungen – auf beliebige andere Gebiete übertragen werden, indem man an Stelle einer Choralzeile beispielsweise einen Partimento-Ausschnitt, einen Ostinato-Bass oder einen kontrapunktischen Satz entsprechend bearbeitet und übt. In jedem Fall ist die **Choraldeklination** – die Deklination eines Choralsatzes – eine hervorragende Schule für die Beherrschung von Stimmführungsverläufen aller Art.

Als Vorlage für die Übungen dient hier ein (bezifferter) Generalbass-Satz zum Choral «Herr Christ, der einig Gotts Sohn» (Bsp. 1). Die Deklinationsübungen selbst sind jeweils nur zur ersten und zweiten Zeile des Chorals ausgeführt, was dazu ermuntern soll, sie gleich selbst an den restlichen Zeilen zu erproben. Weitere Generalbass-Choräle finden sich in publizierten Sammlungen, lassen sich aber auch aus vierstimmigen Sätzen problemlos erstellen. Für entsprechende Generalbass-Choräle vgl. unter anderem folgende Sammlungen:

- Johann Pachelbel, *Weimarer Tabulatur-Buch*[1]
- Georg Friedrich Kauffmann, *Harmonische Seelen-Lust*[2]
- Johann Ludwig Krebs, *Erste Lieferung der Clavier Ubung*[3]
- Johann Christian Kittel, *Der angehende praktische Organist*[4]

Bedingt geeignet sind auch einige einfachere, von Johann Sebastian Bach bearbeitete Choräle und geistliche Lieder aus Georg Christian Schemellis Gesangbuch (BWV 439–507).

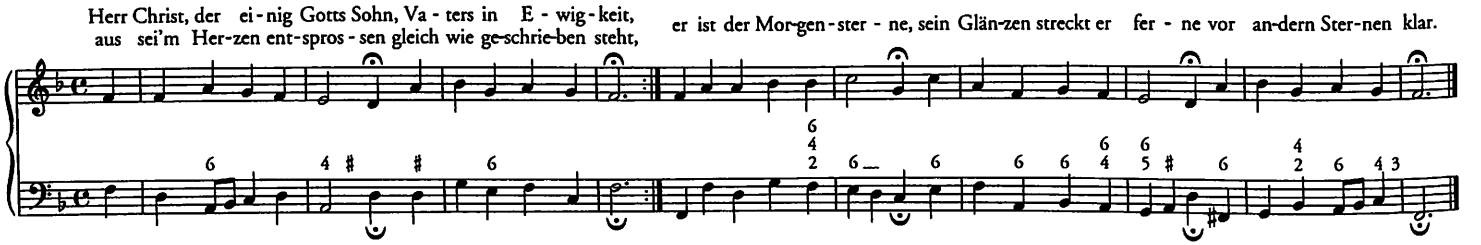
Generelle Hinweise zu den Deklinationsübungen

Deklinieren ist ermüdende ‚Knochenarbeit', die diszipliniert ausgeführt sein will. Folgende allgemeine Hinweise sind zu beachten:

1. Übe immer in kleineren Abschnitten (nur eine oder maximal zwei Choralzeilen aufs Mal).
2. Erarbeite die Aussetzung zunächst spielend am Instrument. Schreibe sie erst später auf (am besten aus dem Gedächtnis und am Schreibtisch), um das Ergebnis in aller Ruhe kontrollieren zu können.
3. **Transponiere alle Übungen immer und immer wieder.**

Die Stimmenverteilung auf die Hände wird in diesem Artikel – wie auch sonst in diesem Buch – stets in eckige Klammern gesetzt, wobei für jede Hand die Anzahl der Stimmen angegeben ist. Die Angabe [2-1-1] bedeutet also: zwei Stimmen rechts, eine Stimme links und eine Stimme im Pedal. Daneben werden als Kürzel für Sopran, Alt, Tenor und Bass des vierstimmigen Satzes die Buchstaben S, A, T und B verwendet.

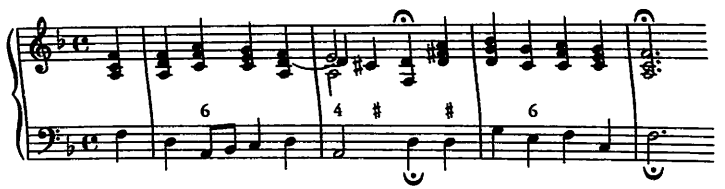
1 Pachelbel 1704.
2 Kauffmann 1733.
3 Krebs 1744.
4 Kittel 1803-1808.



Beispiel 1: «Herr Christ, der einig Gotts Sohn» als Generalbass-Choral[5]

1. Enge Lage

1.1 ‚**Generalbass**' [3-1-0]: rechte Hand S, A, T; linke Hand B.



1.2 ‚**Rechts-Pedal**' [3-0-1]: rechte Hand wie bisher, Pedal B.

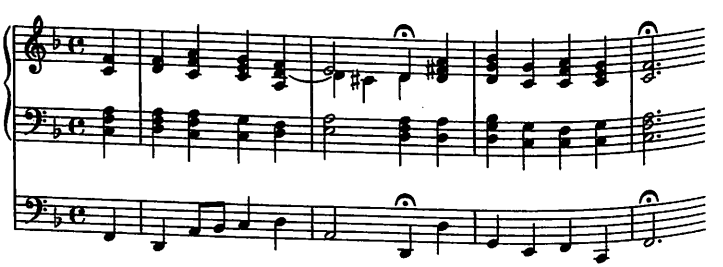
1.3 ‚**Links-Pedal**' [0-3-1]: linke Hand S, A, T; Pedal B.
Diese eher ungewöhnliche Spielweise soll die Aufmerksamkeit auf die oft vernachlässigte linke Hand lenken und zu deren ‚Stärkung' beitragen.

1.4 ‚**Verdoppelt**' [3-3-1]: beide Hände spielen S, A, T; Pedal B.
Entweder verdoppelt die rechte Hand die linke eine Oktave höher (‚8'+4'-Disposition') oder die linke Hand die rechte eine Oktave tiefer (‚16'+8'-Disposition'). Es entsteht ein siebenstimmiger Satz mit Stimmverdoppelungen, wobei linke und rechte exakt die gleichen Noten spielen.

1.5 ‚**Vollstimmig**'
Bei dieser Variante der vorhergehenden Übung lässt man in der 16'+8'-Disposition einige Töne weg: Insbesondere tief liegende Terzen, aber auch die Verdoppelung von Vorhaltsdissonanzen sind zu vermeiden. Dadurch ergibt sich ein gut klingender ‚vollstimmiger' Satz. Auf Parallelen in den Mittelstimmen muss dabei nicht geachtet werden.[6]

Der beim Choralspiel in der Regel gezogene 16' im Pedal kompensiert Stimmkreuzungen mit dem Tenor nur bedingt. Deshalb kann der Bass an den betreffenden Stellen nach unten oktaviert werden. Schlussendlich muss das Gehör entscheiden, wie die Basslinie am besten klingt.

Die vollstimmige Disposition kann für eine ‚dynamische' Choralbegleitung eingesetzt werden, ermöglicht aber auch, auf kleinen Instrumenten den fehlenden Manual-16' zu ersetzen oder den blass intonierten Diskant einer Orgel zu verstärken, indem man den gleichen vollstimmigen Satz im Manual eine Oktav höher spielt.



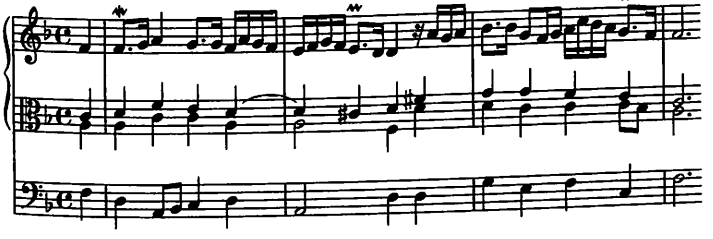
5 Hier wurde eine rhythmisch vereinfachte Version des Chorals verwendet, wie sie etwa in den Choralvorspielen von Johann Sebastian Bach oder Johann Ludwig Krebs zu finden ist. Der Bass ist vom Verfasser dieses Artikels, die Harmonisierung an den Stil des Pachelbel-Schülerkreises angelehnt.

6 Vgl. Heinichen 1728, S. 132–137.

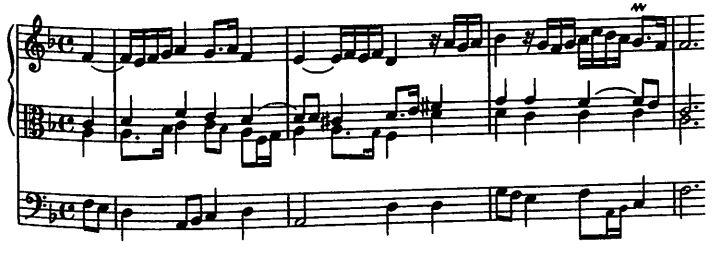
1.6 ‚Choraliter' [2-1-1]: rechte Hand S und A, linke Hand T, Pedal B.[7]

1.7 ‚Solo' [1-2-1]: rechte Hand Choralmelodie allein (auf Solomanual), linke Hand Mittelstimmen (A, T), Pedal B.[8]

1.8 ‚Coloriert' [1-2-1]: Wie 1.7 mit verzierter Melodie.
Hier liegt die Herausforderung anfangs nicht so sehr in der Art, wie die Solostimme verziert wird, als in der Kontrolle und Beibehaltung der Mittelstimmen. Deshalb empfiehlt es sich, zunächst nur knappe Verzierungen – eine Mischung von ‚wesentlichen Manieren'[9] und kleinen Diminutionen – anzubringen, so dass Metrik, Tempo und Fluss erhalten bleiben. Bei mangelnder Erfahrung im Verzieren einer Melodie ist es besser, zunächst ohne Mittelstimmen zu üben (siehe Bicinium 5.1).

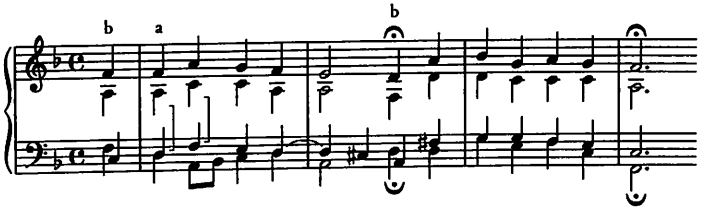


Nach und nach kann der Satz aufgelockert und durch den Einbau von Durchgangsnoten und Vorhalten angereichert werden. Dies macht an einigen Stellen leichte Änderungen in der Harmonisierung notwendig. (Zur stilistischen Vertiefung dieser Form: → *«Auff 2 Clavier. Pedaliter» – Der colorierte Orgelchoral nach Scheidemann und Buxtehude* ab S. 269.)

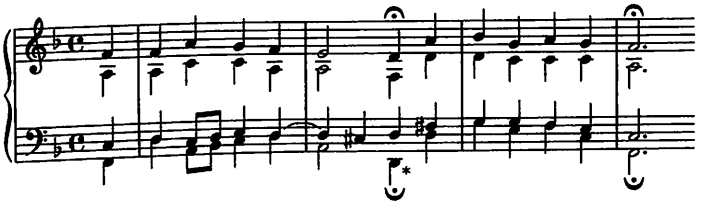


2. Weite Lage

‚Generalbass weit' [2-2-0]: rechte Hand S, A; linke Hand T, B.
Die weite Lage ergibt sich aus der engen (siehe 1.1), indem man die Altstimme eine Oktave tiefer setzt und mit dem Tenor vertauscht:



Korrekturbedarf besteht hier an zwei Stellen: Zum einen sind durch den Stimmtausch aus den parallelen Quarten zwischen Alt und Tenor parallele Quinten geworden (a), zum anderen kreuzt der oktavierte Alt an zwei Stellen den Bass und erzeugt Quartsext-Akkorde (b). Im folgenden Satz sind diese Fehler (u. a. durch Oktavierung der Bass-Stimme) bereinigt. Um eine zu tief liegende Quinte im Tenor zu vermeiden und eine ‚ruhigere' Stimmführung zu erreichen, kann man gegebenenfalls auf die Vollständigkeit eines Akkords (*) verzichten:



Trotz solcher Anpassungen wird ein Satz in durchgehend weiter Lage nur selten machbar sein. Vor allem wenn die Melodie im unteren Ambitusbereich verläuft (wie hier in der ersten Zeile), führt dies zu einem ungewöhnlich tiefen Satz. An solchen Stellen ist ein Zurückgreifen auf die enge Lage notwendig, was im Folgenden – abweichend vom gängigen Gebrauch des Begriffs – als ‚gemischte Lage' bezeichnet werden soll.

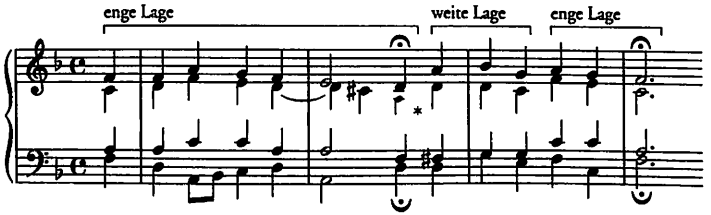
7 Diese für den vierstimmigen Choralsatz mit Pedal gewöhnliche Disposition wurde von Jehan Titelouze – allerdings zweimanualig – als Standard-Disposition angegeben – vgl. das Vorwort zu den *Hymnes de l'église* (Titelouze 1623). Eine für die Wahrnehmung der Tenorstimme durchaus empfehlenswerte Übung.

8 Man bezeichnet diese Spielart auch als ‚abgesetzt' oder ‚obligat'.

9 Näheres zu diesem Begriff im Glossar.

3. Gemischte Lage

Wechselt man mit enger und weiter Lage im Verlauf des gesamten Chorals ab, ergibt sich meistens die bestklingende Aussetzung. Im Fall des Chorals «Herr Christ, der einig Gotts Sohn» können durch einen Wechsel von enger zu weiter Lage zwischen der ersten und zweiten Zeile ein Querstand und große Sprünge in der Stimmführung vermieden werden (*). Es wäre übrigens auch denkbar, die zweite Zeile durchgehend in weiter Lage zu führen.



An diesem Punkt sollten die Übungen 1.6, 1.7 und 1.8 in weiter oder gemischter Lage wiederholt werden. Vor allem beim ‚colorierten' Satz ist die weite Lage von Vorteil: Sie bietet dem Sopran viel Raum für ausladende Verzierungen.

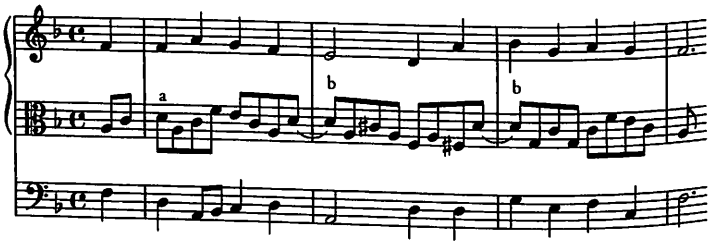
Alle bisherigen Satzvarianten geben nur einen schwachen Eindruck von den reichhaltigen, in der Praxis oft vernachlässigten Möglichkeiten der Choralbegleitung. Vor allem die Literatur zur heutigen holländischen Improvisationspraxis bietet hierfür weiterführende Ideen.[10]

4. Trio

4.1 **‚Gebrochene Mittelstimme'** [1-1-1]

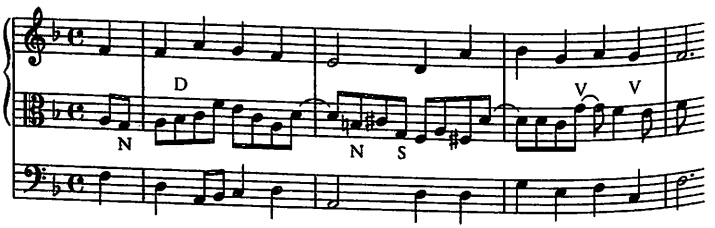
Durch eine ‚Brechung'[11] von Alt und Tenor, das heißt ein Hin- und Herpendeln zwischen den beiden Mittelstimmen, entsteht aus der Solo-Disposition (1.7) ein Triosatz. In der Regel strebt man die Vollständigkeit der jeweiligen Harmonien auf den Zählzeiten an. Ansonsten kann man die Alt-Tenor-Akkorde sowohl von oben nach unten als auch von unten nach oben brechen oder zwischen beiden Möglichkeiten abwechseln. Man sollte dabei aber immer darauf achten, dass keine Parallelen oder Gegenparallelen entstehen. Als Ausgangspunkt wurde für das folgende Beispiel die gemischte Lage gewählt, um zwischen der ersten und zweiten Zeile einen zu großen Sprung in der Stimmführung zu vermeiden.

Bei a wird der Akkord von oben nach unten gebrochen, um Quintparallelen zwischen Mittelstimme und Bass zu vermeiden. Dies führt zu einem unvollständigen Akkord auf dem ersten Schlag. Bei b wird ähnlich verfahren, hier sind die Akkorde aber vollständig.



4.2 **‚Lockere Mittelstimme'**

Nach und nach weicht man immer mehr vom strengen Pendelmodell ab, indem man zum Beispiel Durchgänge (D), Nebennoten (N) oder Vorhalte (V) in die Mittelstimme einbaut. Die durchgehende Achtelbewegung sollte man aber vorerst beibehalten. Die Note bei (S) entspricht der bei Kadenzen oft vorkommenden ‚Durchgangsseptime'.



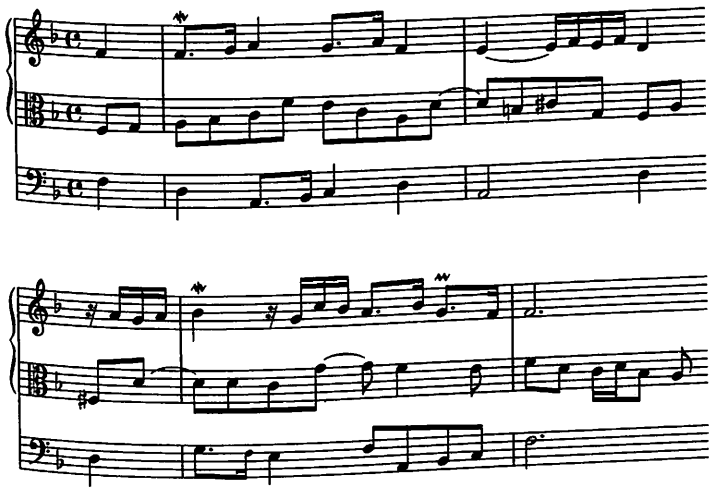
4.3 **‚Trio verziert'**: Wie 4.2, aber mit verziertem Cantus firmus (Oberstimme).

Aufgrund der – verglichen mit 1.7 – aktiveren Begleitung kann die Verzierung der Oberstimme schlicht gehalten werden.

10 Vgl. Matter-Molenaar 1985 und Van der Hel 2000.

11 → Quellenauszug *«Von gebrochenen Accorden»* auf S. 146.

4.4 ‚Trio frei': Improvisation einer freien Mittelstimme, welche die wichtigen Harmonietöne liefert.
Die Oberstimme kann nach wie vor nach Belieben (auch mit ‚wesentlichen Manieren') verziert werden. Man achte auf eine ausgewogene Aktivität zwischen Ober- und Mittelstimme. Die Kadenz am Schluss der Zeile ist sicher ein Ort, wo verschiedene Lösungen ausprobiert werden können.

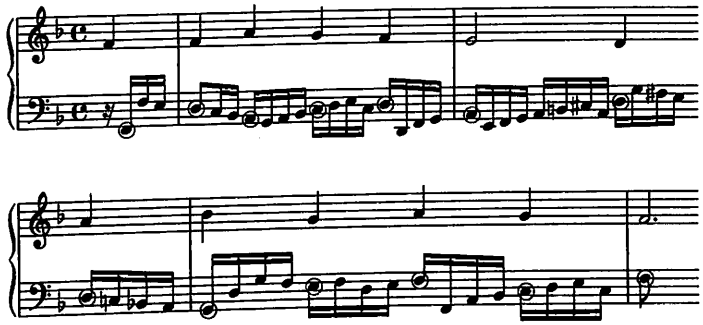


5. Bicinium

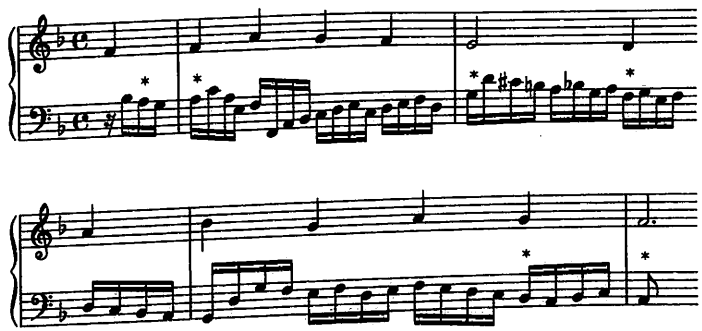
Ausgangslage ist auch hier wiederum der Generalbass-Satz. Verschiedene Formen des Biciniums sind möglich: Verzierung der Melodie, Diminution des Basses oder eine Kombination von beidem. Im Laufe der Arbeit soll die Basslinie durch melodische Qualität (Linearität) an Selbständigkeit gewinnen.

5.1 **‚Coloriert zweistimmig'**
Der Cantus firmus wird verziert, der Bass bleibt zunächst unverändert. Im Vergleich zu 1.8 fallen die ersten Verzierungsversuche bei einem zweistimmigen Satz wie hier natürlich leichter.

5.2 **‚Bass diminuiert'**
Hier wird der Bass diminuiert, die Oberstimme bleibt unverändert *(cantus planus)*. Zunächst achtet man darauf, die Bassnote des vorgegebenen Generalbass-Satzes jeweils auf dem Schlag zu treffen. Die Basslinie kann sich auf zwei Oktaven aufspalten – es ist sogar zu empfehlen, damit sie sich entfalten kann.



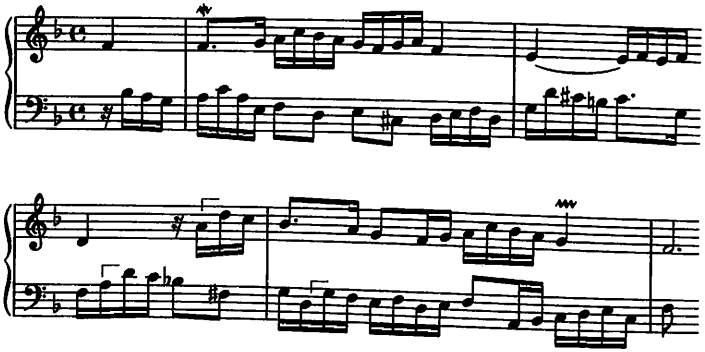
Enthält die Choralharmonisation viele Grundakkorde, nimmt die Basslinie oft die Oktav oder Quint zur Oberstimme ein. Eine solche Häufung perfekter Konsonanzen wirkt im zweistimmigen Satz eher hart und unelegant. Deshalb sollte man versuchen, an manchen Stellen perfekte Intervalle durch Sext- bzw. Terzklänge zu ersetzen (*). Die Basslinie wird dadurch zugleich linearer.[12] Überhaupt sollte sie sich mit zunehmender Übung von der strikten Bindung an den vorgegebenen Satz lösen.



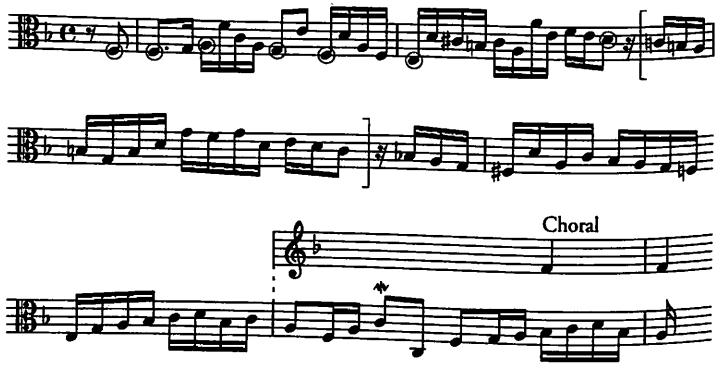
[12] ‚Linear' heißt aber nicht, dass die Bass-Stimme nur aus Sekundschritten bestehen muss! Vielmehr sollten Oktavsprünge und Linienbrechungen den Bass ‚zum Atmen' bringen.

Hier besteht der Bass aus einer lückenlosen Kette von Sechzehnteln, wie beispielsweise in den Choralpartiten Pachelbels[13] oder in der *Clavier Ubung* von Krebs.[14] Es ist aber nicht zwingend. Zwar ist diese Form weit verbreitet, jedoch kann rhythmische Vielfalt (wie z. B in den Choralpartiten Johann Sebastian Bachs oder den Bicinien Georg Böhms) auch von Vorteil sein. Außerdem verschafft sie beim Extemporieren dem Spieler willkommenene Momente der ‚Entspannung'.

5.3 **‚Bicinium kombiniert'**: Kombination von 5.1 und 5.2.
In der Regel wird der Bass mehr verziert als die Melodie. Man achte darauf, dass der Satz ‚atmet', indem rhythmische Figuren möglichst komplementär eingesetzt werden.



5.4 **‚Vorimitation'**
Eine Möglichkeit, die Form des Biciniums zu erweitern, besteht in der Hinzufügung von Bass-Soli, die den Einsatz jeder Choralzeile in einer Art Vorimitation vorbereiten. Das **Vorspiel** für die erste Zeile darf etwas länger ausfallen. Es lässt sich auf einfache Weise aufbauen, indem man ein möglichst kurzes und prägnantes Motiv aus dem Kopf der Anfangszeile entnimmt, ihm eventuell eine Sequenz[15] hinzufügt (im Notenbeispiel in eckigen Klammern) und mit einer Kadenz schließt. Da viele Choräle auftaktig sind und auf einen schwachen Taktschlag hin zu kadenzieren nicht leicht fällt, stellt der Übergang zwischen Vorspiel und Choral eine gewisse Schwierigkeit dar. Man kann diese am einfachsten umgehen, indem man auf der vorhergehenden Note (meistens dem dritten Schlag im **C**-Takt) kadenziert und den vierten Schlag mit derselben Harmonie ‚ausfüllt'.



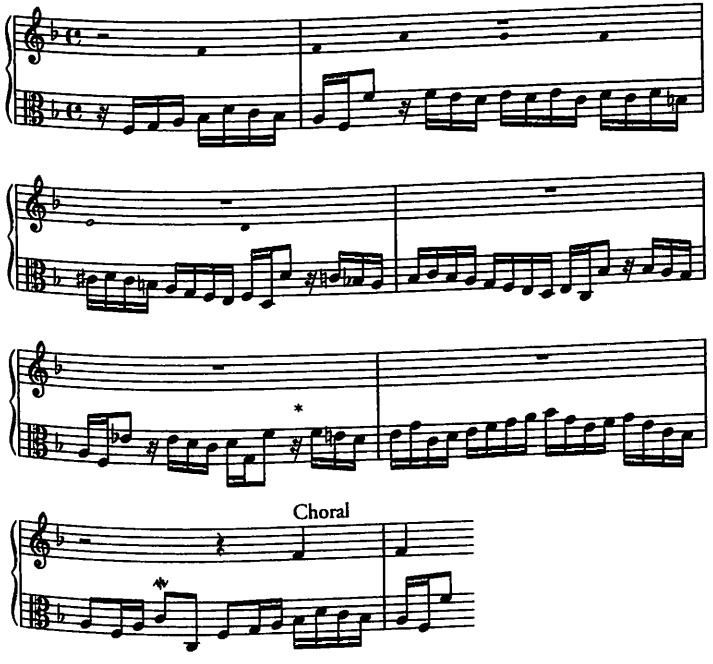
Die **Zwischenspiele**, die zu den folgenden Choralzeilen hinführen und diese oft in kürzeren Notenwerten vorimitieren, sollten möglichst knapp gehalten werden; im **C**-Takt am besten einen, manchmal sogar nur einen halben Takt. Jedenfalls achte man darauf, in der Metrik zu bleiben, das heißt eine gerade Zahl von Schlägen für das Zwischenspiel zu benutzen. Das **Nachspiel** kann eigene, gegebenenfalls ausgebaute Kadenzfiguren enthalten.

13 → Vgl. hierzu den Abschnitt *Laufender Bass* im Artikel zur Aria variata auf S. 257.
14 Krebs 1744.
15 Am besten eignet sich dazu eine Terzfall- oder Quintfall-Sequenz. Denn zum einen stellt sie die Tonart deutlich vor und stabilisiert sie, zum anderen fungiert sie als eine Art ‚Nachsatz' zum Thema und verleiht dadurch dem gesamten Ritornell einen natürlichen Spannungsbogen.

5.5 ‚Ritornell'

Eine weitere Möglichkeit, das Bicinium mit Vor-, Zwischen- und Nachspielen zu einem kleinen Choralvorspiel auszubauen, ist die Verwendung eines eigenständigen Ritornells, das durch den Satz hindurch – variiert – immer wiederkehrt.

Hierzu wird ein eigenes Thema erfunden, das wie in den Gesangsarien der deutschen Barockkomponisten als Ritornell für die ganze Choralvariation eingesetzt wird. Eine Möglichkeit besteht darin, ein Motiv zu erfinden, das als Kontrapunktstimme zum Beginn der ersten Zeile fungiert.[16] Zwischenspiele können aus dem Ritornell-Material durch Zergliederung (→ Exkurs *Materialgewinnung durch Zergliederung* ab S. 366) gewonnen werden, während als Nachspiel oft – wie in den Gesangsarien – das Anfangsritornell vollständig wiederholt wird. Das Motiv zwischen den Takten 3 und 4 (*) hätte auch weiter sequenziert werden können.



16 Vgl. Scheibe 1745, S. 422–431.

6. Neue Harmonisierung

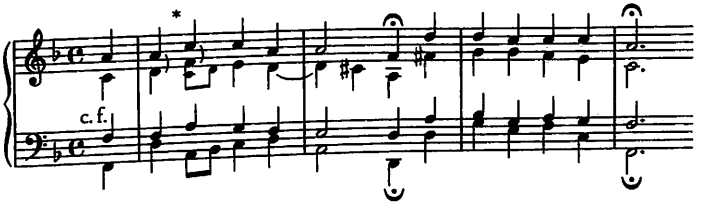
Spätestens an diesem Punkt sollte man beginnen, zur selben Choralmelodie einen eigenen Bass (Note gegen Note, inkl. Bezifferung) zu komponieren. (→ Anregungen hierzu finden sich im Artikel *Wege zur freien Choralharmonisierung* ab S. 241.) Wiederhole anschließend die bisher gemachten Übungen mit dem neuen Bass.

7. Choral im Tenor

Zwei Lernmethoden bilden die sich gegenseitig ergänzenden Herangehensweisen zur Beherrschung der Tenorbearbeitung. Die eine ist eher eine Art Lesetechnik, mit welcher der Tausch von Sopran und Tenor geübt wird. Die andere basiert auf der Generalbass-Erfahrung des Ausführenden und besteht darin, zum vorgegeben Unterstimmen-Paar (B und T) Alt und Sopran als ‚Continuo-Stimmen' intuitiv zu ergänzen.

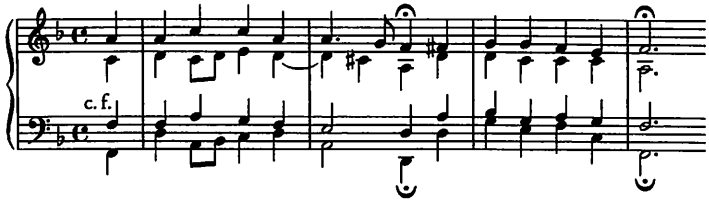
7.1 **‚Sopran-Tenor-Tausch'** (Leseübung)

Die Sopranstimme wird um eine Oktave nach unten versetzt, die Tenorstimme um eine Oktave nach oben. Daraus ergibt sich eine Änderung der Lagen: die enge Lage wird zur weiten und umgekehrt. Die ersten Schritte können ab dem ausgesetzten, aufgeschriebenen vierstimmigen Satz gemacht werden:



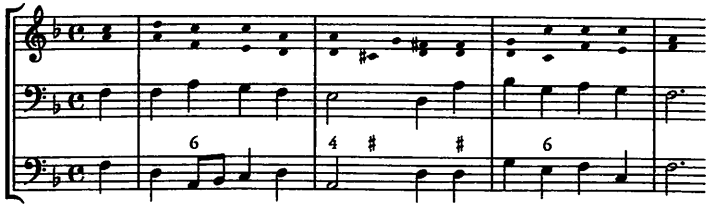
Diese Versetzung ergibt fast immer einen kontrapunktisch korrekten Satz, es sei denn, die originale Harmonisation enthält Quartparallelen zwischen zwei Stimmen. Diese werden nämlich durch den Stimmtausch zu Quintparallelen (*) und machen eine Anpassung notwendig (Stichnoten). Die gleiche Tauschmethode kann auch dreistimmig angewendet werden. In diesem Fall wird der Alt des

vierstimmigen Satzes weggelassen. Nicht selten ergibt der Sopran-Tenor-Tausch einen wenig melodiösen Sopran. In einem zweiten Schritt sollte man deshalb versuchen, der Oberstimme mehr Profil in der Linie zu geben. Manchmal genügt schon eine andere Ausgangslage. So ergibt in unserem Beispiel eine zweite Zeile in weiter Lage nach dem Tausch eine enge Lage und insgesamt eine schönere Oberstimme:



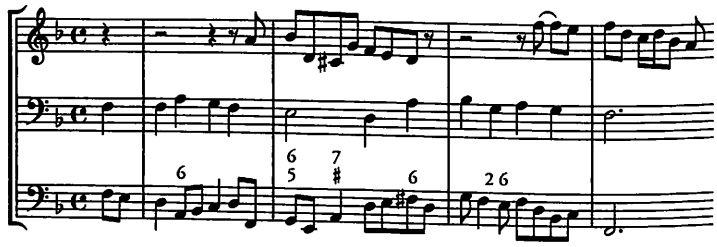
7.2 **‚Sopran-Alt-Continuo'**

Sopran und Alt ergänzen in einer Art Generalbass-Aussetzung die beiden vorgegebenen Unterstimmen zum vierstimmigen Satz. Zunächst spielt man – in sehr langsamem, regelmäßigem Tempo – Bass und Tenor und ergänzt die Oberstimmen nachschlagend. Ausführungsvorschlag:



7.3 **‚Schübler-Trio'**[17]

Diese leichtere, manchmal sogar kunstvollere Variante der vorigen Übung besteht darin, die ‚Continuo-Stimmen' erst gegen Ende der jeweiligen Zeile (meistens bei einer Kadenz) einsetzen zu lassen. Die Aussetzung entsprechender Kadenzformeln (mit dem Cantus firmus im Tenor) ist generell von großer Wichtigkeit und man wird auch außerhalb der Choralarbeit von dieser Übung profitieren. Dank der aufgelockerten Oberstimme hat man auch mehr Freiheit, das Duo Bass-Tenor kunstvoll (z. B. mit Diminutionen, Verzierungen oder auch leichten Änderungen in der Harmonisierung) zu gestalten. Die Ausführung dieser Variante in Trio-Besetzung wirkt besonders elegant:



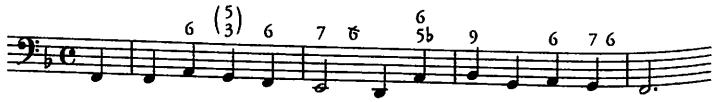
An Stellen, an denen die beiden ‚Continuo-Stimmen' pausieren, würde eine typische Bass-Stimme mit vielen Quinten und Oktaven etwas karg klingen. Deshalb sollte man dort den Cantus firmus bevorzugt mit Terzen bzw. Sexten begleiten – dieser Aspekt wurde schon beim Bicinium angesprochen (siehe 5.2). Auch eine 2-3-Vorhaltskette wäre im ersten Takt denkbar.

An diesem Punkt können die Übungen 7.1 bis 7.3 mit dem Tenorcantus-firmus im Pedal (8' oder 4') wiederholt werden. Die Bass-Stimme übernimmt die linke Hand.

8 Choral im Bass

8.1 **‚Bass-Bezifferung'**

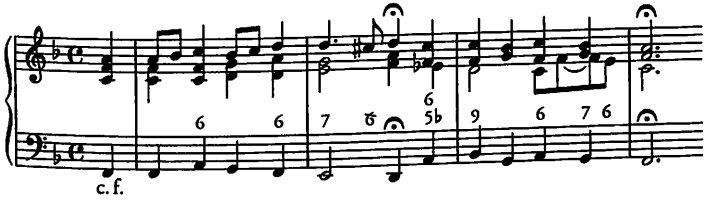
Die Bearbeitung eines Cantus firmus im Bass erfordert zuallererst die Harmonisation (Bezifferung) der im Bass gelegenen Melodie. Die Kenntnis der Oktavregel (→ S. 103) und der Tenorklausel-Kadenzen (→ S. 52f.) sind dafür äußerst hilfreich.



17 Dieser Begriff in Anlehnung an den Schübler-Choral «Wachet auf, ruft uns die Stimme» BWV 645, bei dem an mehreren Stellen Choral und Bass-Stimme alleine erklingen.

8.2 **‚Vertikal'**

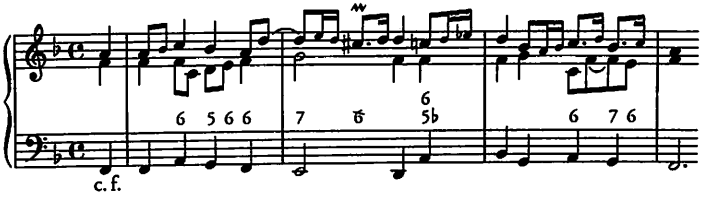
Die Gestaltung einer kunstvollen, verzierten Aussetzung des so gewonnenen Satzes kann auf zwei sich ergänzenden Wegen angegangen werden. Beim ‚vertikalen' Zugang ist der Ausgangspunkt die Bezifferung von 8.1, die vierstimmig in enger Lage ausgesetzt und zunächst *manualiter,* dann *pedaliter* gespielt wird. Bei der Aussetzung sollte man auf eine ‚aktive', das heißt nicht allzu statische Sopranlinie achten.



Im nächsten Schritt bemüht man sich, diese Generalbass-Aussetzung durch Verzierungen zu beleben, zunächst – damit Metrik und Fluss erhalten bleiben – nur mit knappen Ornamenten (ähnlich wie bei 1.8). Diese müssen sich nicht auf den Diskant beschränken, sondern können in allen drei Oberstimmen angebracht werden.

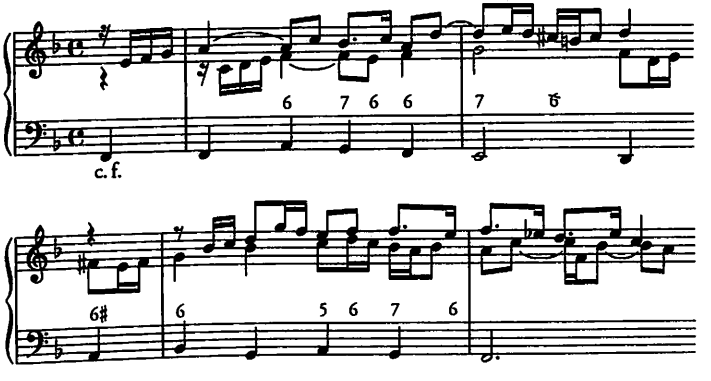
8.3 **‚Horizontal'**

Bei dieser Herangehensweise bilden zwei Oberstimmen den Ausgangspunkt, die (bis auf einige Durchgänge) im Note-gegen-Note-Satz über dem Bass ablaufen. Man sucht zunächst eine relativ schlichte Diskantlinie, die später verziert werden soll (einige Vorschläge hierzu in Stichnoten). Dieser Satz kann anfangs *manualiter* [2-1-0], dann aber auch als Trio *pedaliter* [1-1-1] gespielt werden.



Ziel dieser Übung ist die Gestaltung zweier gleichberechtigter Oberstimmen, die frei dialogisieren. Dabei sollte man eher darauf achten, dass die Stimmen eine ausgewogene Aktivität entfalten und komplementär agieren, als dass sie sich strikt imitieren.

Hier ein Beispiel mit einer harmonischen Variante am Anfang der zweiten Zeile:

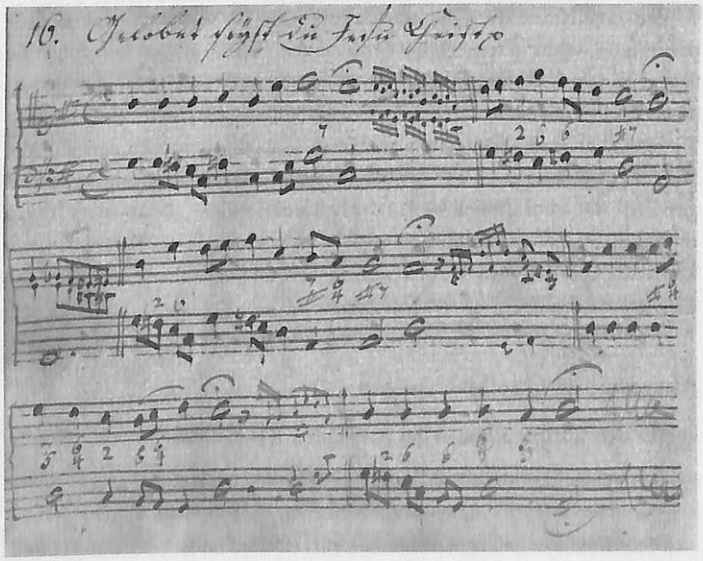


«Gar stille halten wäre zu schlecht» – Zeilenzwischenspiele in der Choralbegleitung

Jörg-Andreas Bötticher

In den 1970er-Jahren gab mir meine damalige Orgellehrerin den durchaus lapidaren Tipp, beim Begleiten von Gemeindechorälen lange Schlusstöne einzelner Zeilen etwas aufzufüllen und Pausen hie und da durch kurze Zwischenspiele zu überbrücken. Diesem Rat folgend experimentiere ich seither an verschiedenen Organistenstellen mit verschiedenen Arten der Choralbegleitung. Eigene Wahrnehmungen der singenden Gemeinde sowie Rückmeldungen von Pfarrern oder Gemeindemitgliedern regelten in den meisten Fällen diese Experimente, ohne dass ausführlicher darüber gesprochen werden musste … In den letzten drei Jahrzehnten beobachtete ich im gesamten deutschsprachigen Raum überdies eine tendenzielle Beschleunigung des Choraltempos. Damit einhergehend schwand mehr und mehr auch das Bedürfnis nach Zwischenspielen. So hatte ich dieses Thema etwas aus dem Auge verloren. Ein überraschender Fund in einem Eisenacher Antiquariat kurz nach der politischen Wende 1989/90 gab den Anstoß für eine erneute Beschäftigung mit dieser Fragestellung. Es handelte sich um ein kleines handschriftliches Büchlein aus dem frühen 19. Jahrhundert, in dem ein Organist aus Sachsen-Anhalt zweistimmige Choralsätze eingetragen hatte. Fast bei jedem Choral (vgl. Bsp. 1) findet man kurze ein-, zwei- oder mehrstimmige Zeilenzwischenspiele, die in kleinerer Schrift möglicherweise nachträglich eingefügt wurden. Teilweise sind es nur kurze Fragmente, die in der Flüchtigkeit ihres musikalischen Gestus und ihrer Notation eine improvisatorische Praxis widerspiegeln.[1] Diese Quelle bestätigte meine bisherige Vermutung, dass man anhand der Choralbegleitung des 18. und frühen 19. Jahrhunderts einen einfachen Zugang zur historischen Improvisationspraxis finden könnte.

Im Folgenden soll (1) die Praxis der Zeilenzwischenspiele in der Choralbegleitung anhand von schriftlichen Zeugnissen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland und mittels ausgewählter Notenbeispiele aufgezeigt werden. Ein systematisch vereinfachender Vergleich der erhaltenen Formen (2) mündet in den Versuch, davon eine Improvisationsmethodik abzuleiten, die auch heutigen Bedürfnissen nach einem textbezogenen, kreativen und die Gemeinde unterstützenden Begleitstil dienen könnte (3).



Beispiel 1: Johann Gottlieb Gentsch [?], Choralsatz zu «Gelobet seist du Jesu Christ» mit Zeilenzwischenspielen (Manuskript 1819)

1. Zeilenzwischenspiele in der Choralbegleitung des 18. Jahrhunderts

Die erhaltenen Dokumente und Musikbeispiele zur Begleitung des evangelischen Gemeindechorals um 1700 geben kein einheitliches Bild: Teils wurden die Choräle von der Gemeinde unbegleitet gesungen, teils im Wechsel mit einer Kantorei oder einem Instrumentalensemble. Dabei wirkte die Orgel begleitend oder alternierend mit. Die Leitung der Gesänge oblag dem Küster oder dem Kantor. Ab der Mitte des 17. Jahr-

1 Zur Beschreibung der Quelle siehe Anm. 9.

hunderts wurden vermehrt Choralbücher in Generalbassnotation geschrieben. Die noch neue Generalbasskunst erlaubte den Organisten einen schnelleren Zugang zu einer Fülle von Choralgesängen, die nicht erst vom vierstimmigen Choralsatz in Tabulatur abgesetzt werden mussten, wie zum Beispiel noch in Scheidts Görlitzer Tabulaturbuch von 1650.

Zur Geschichte der Choralbegleitung und ihren verschiedenen Ausprägungen liegen bereits einige Studien vor.[2] Dabei zeigen sich folgende Fragekomplexe: Welche Funktion hatte die Orgel? Welche Freiheit genossen die Organisten? In welchem Tempo wurde gesungen? Wie wurden Zeilenenden und -übergänge gestaltet? Gab es Konventionen für die Ausführung von Fermaten? Wurden diese in gleicher Länge oder flexibel gestaltet? Obwohl diese Fragen sämtlich miteinander zusammenhängen, möchte ich in diesem Rahmen ausschließlich von den erhaltenen musikalischen Quellen und Traktaten ausgehen und verschiedene Techniken der Zeilenzwischenspiele beschreiben.

Ausgewählte Quellenaussagen

– Aus den Ratsprotokollen des Arnstädter Kirchenrats:[3]

Actum den 21. Febr. [1]706. Wird der Organist der Neuen Kirchen Bach vernommen, wo er unlängst so lange geweßen, und bey wem er deßen verlaub genommen? [...]

Nos: halten ihm vor daß er bißher in dem *Choral* viele wunderliche *variationes* gemachet, viele frembde Thone mit eingemischet, daß die Gemeinde drüber *confundiret* worden. Er habe ins künfftige wann er ja einen *tonum peregrinum* mit einbringen wolte, selbingen auch außzuhalthen, und nicht zu geschwinde auf etwas anders zu fallen, oder wie er bißher im brauch gehabt, gar einen *Tonum contrarium* zu spiehlen.

– Georg Friedrich Kauffmann, *Harmonische Seelenlust,* Leipzig 1733-36, Vorwort:

Vors andre ist zwischen jedem Commate eine zierliche Passage zu finden, indem solche Liebhaber, wie sie allhier beschrieben worden, nicht eben im Stande seyn, etwas rechts dazwischen zu machen und gar stille zu halten, wäre zu schlecht; daher ich in diesem Stück nicht einen geringen Dank zu verdienen gedencke, zumahl da ich mich erinnere, daß ihrer nicht wenig sind, die dergleichen vorlängst gewünscht haben.

– Johann C. Voigt, *Gespräch von der Musik,* Erfurt 1742, S. 96–97:

Es wollte ziemlich abgeschmackt heraus kommen, ohne einige manierliche Laufer zu machen, welches nicht allein die Zuhörer vergnügt, sondern sie können auch wiederum indeß Athem holen, und sich zum singen geschickt machen.

Die Passagen müssen weder zu lang, noch zu kurz angebracht werden, man muss gleichsam textmässig spielen, und nicht bey traurigen Worten und Versiculn lustige, hingegen bey fröhlichen Worten und Versiculn traurige Passagen anbringen [...].

– Philipp Christoph Hartung, *Musicus theoretico-practicus,* Nürnberg 1749, 2. Teil, S. 12–13:

§. 44.

Am andächtigsten ist es meistentheils, wenn man simple bey dem Choral wegspielet: wie dann auch in manchen Hof- und Stadt-Kirchen die hochweißliche Verordnung gemacht worden, dass der Organist die hurtigen Sachen weglassen solle.

§. 45.

Weil es aber Lieder und einzelne Strophen giebt, welche einen erweckten Inhalt haben: so sündigt der Organist nicht wider die Music, wann er hier denen Fingern mehr zu thun giebt. Wolte er aber aus Prahlerey spielen: so wäre er einer derer größten öffentlichen Sünder.

§. 46.

1.) Die Fantasien müssen gewisse Harmonien angeben.

2.) Kleine Fantasien setzt man vor die Sylben, grosse aber vor die Zeilen. [...]

6.) Die Fantasien auf denen Sylben selbst müssen Deutlichkeit halber den Bass und Discant-Thon, wenigstens den Discant, auf der Melodie, so lang die Sylbe gesungen wird, liegen lassen; wann man eine Gemeine dirigieren soll, bey welcher kein accurater oder starker Vorsinger sich befindet.

2 Vgl. Blindow 1957; Strebel 1982; Marti 1985; Schmidt-Korth-Garbe 1995; Czubatynski 1993.
3 Bach-Dokumente II, S. 16.

– Jacob Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, S. 683–684:

Einige machen zwischen den Zeilen gar keine, weil sie es nicht für dienlich halten, [Anm. So war Herr Bach in Jena [Johann Nicolaus Bach (1669–1753)] nicht wohl darauf zu sprechen, weil er glaubte, ein anhaltender Griff könnte die Gemeinde besser zwingen ohne solch Laufwerk …] einigen ists wohl gar untersagt. Einige treiben es zu arg, und bemühen sich zu viel, dass sie abermal wider den Endzweck des Mitspielens zu handeln scheinen. […] Bey traurigen Chorälen, Busstexten oder Sterbeliedern bleiben sie billig weg, sonderlich die längern und geschwindern.

– Daniel Gottlob Türk, *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten*, Halle 1787, S. 14:

Die Zwischenspiele müssen so beschaffen seyn, dass die Gemeinde dadurch nicht irre gemacht, sondern gerade in den Ton geleitet wird, worin die Melodie der folgenden Zeile anfängt. Wenige, aber bestimmte (in den Anfangston einleitende) Griffe sind hierzu weit geschickter, als eine ganze Legion nichtssagender Töne, oder wohl gar ein chromatische Läufer durch alle Oktaven; […] Da an Einem Orte zwischen den Zeilen länger angehalten wird, als an dem Andern, so lässt sich über die Länge der Zwischenspiele kein bestimmtes Maaß angeben. Die beste Regel darüber ist, dass der Organist auf die Gemeinde höre, und die folgende Zeil allemal mit ihr zugleich anfange. Er wird daher wohl thun, wenn er die Zwischenspiele so einrichtet, dass sie einander, in Absicht der Länge, immer gleich sind; denn sonst macht er die Gemeinde irre, wenn er jetzt eilt, dann wieder anhält.

– Johann Christian Kittel, *Der angehende praktische Organist*, 1. Teil, Erfurt 1808, S. 15–18:

Es entstehet nehmlich wenn die Gemeinde die Strophe eines Chorals gesungen hat, während sie sich von dem Inhalte der folgenden unterrichtet, zwischen dem Schlusse der vorigen und dem Anfange der neuen Strophe im Gesange eine Pause, unter welcher der Organist den Faden seiner Begleitung fortspinnt und dadurch dem geschlossenen Perioden gleichsam an den kommenden reihet. Dieses kurze Solo der Orgel nennt man Zwischenspiel, welches folglich, wenn es zweckmäßig seyn, das heißt nicht bloß ausfüllen, sondern auch verbinden und vorbereiten soll, eine willkürliche Formel ist, durch welche zwey Perioden verbunden werden […].

Das Choralzwischenspiel muss gemäß Kittel drei Punkte erfüllen: (1) Es erfordert einen melodisch und harmonisch richtigen Zusammenhang, (2) es muss klar vom Cantus firmus unterschieden sein, und muss (3) nicht nur zum Ausdruck des Ganzen passen, sondern den auch befördern.

Auf die geschichtliche Entwicklung der Zeilenzwischenspiele und die je nach kirchenmusikalischer Praxis unterschiedliche Rolle sowie ihre Rezeption und Bewertung soll hier nicht eingegangen werden. Festzuhalten ist: Es gibt im 18. Jahrhundert dazu viele schriftliche Zeugnisse. Die Zeilenzwischenspiele wurden in der Regel improvisierend ausgeführt und konnten sehr verschiedene Formen annehmen. Ihr Zweck bestand zum einen in der Ausfüllung der Fermaten als Atempausen für die Gemeinde, zum anderen in der sicheren Führung der Singenden in den folgenden Choralton. Für die Wahl der jeweiligen Figuren mag die Affektausdeutung eine Rolle gespielt haben, oft aber auch schlichtweg die klavieristischen Fähigkeiten und nicht zuletzt die Spiellust des Organisten.

Kritische Stimmen

Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts melden sich zunehmend auch kritische Stimmen zu Wort und dokumentieren damit, dass Organisten in diesem Bereich mitunter offenbar ein Tummelfeld für ihre kreativen improvisatorischen ‚Ergüsse' sahen.

– Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anleitung, die Flute traversiere zu spielen*, Berlin 1752, XVIII. Hauptstück, S. 329:

Mit ihren ungeschickten bockpfeiferhaften Coloraturen, welche sie zwischen jedem Einschnitte eines Chorales herleyern, machten sie die Gemeinde irre, anstatt ihren Gesang in Ordnung zu erhalten.

– Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Band 4, Berlin 1758, S. 193:

Ist es wohl vernünftiger, zwischen jeder Zeile eines Liedes seine Finger durch allerhand Laufwerk üben zu wollen, der Text mag sich dazu schicken oder nicht, als es seyn würde, zwischen jedem Absatz einer ernsthaften Unterredung mit einem ehrwürdigen Manne einen Tänzersprung anzubringen?

– Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste,* Leipzig 1786, Artikel «Choral», S. 354:

Vornehmlich muss man sich für melismatischen Auszierungen und Läufen hüten, womit ungeschikte Organisten dem Choralgesang aufzuhelfen glauben, da sie ihn doch dadurch gänzlich verderben.

– Friedrich Conrad Anthes, *Die Tonkunst im evangelischen Cultus,* Wiesbaden 1846, S. 119–127
Anthes reflektiert aus der Sicht eines Theologen über «Wesen, Werth und Zweck der Zwischenspiele». Er nimmt Stellung zu älteren und zeitgemäßen Praktiken; trotz seiner Tätigkeit als Gemeindepfarrer zeigt er eine erstaunliche Fachkenntnis. Deshalb soll ein längerer Ausschnitt aus seiner Veröffentlichung wiedergegeben werden:

Die Zwischenspiele, Interludia, oder die kurzen Sätze oder Accordenfolgen, durch welche von einer Verszeile des Chorals zur andern übergeleitet wird, sind keine wesentlichen Bestandtheile desselben, da sie auch ausfallen können und da immer wegbleiben, wo keine Orgel den Gesang unterstützt [...]; sie sind vielmehr willkürliche Zusätze, da ihre Bildung und Anwendung der Kunstfertigkeit, dem ästhetischen Gefühle, überhaupt der ganzen künstlerischen Productivität des Organisten überlassen bleiben muß, indem es unmöglich ist, zu jeder Melodie unter allen Bedingungen passende Zwischenspiele vorzuschreiben. Da sich aber die bezeichneten Eigenschaften bei den wenigsten Organisten vorfinden, so wird auch mit Nichts mehr Unfug getrieben, als mit diesem Theile des Orgelspiels, und daher rühren denn die vielen Stimmen, welche auf gänzliche Abschaffung der Zwischenspiele dringen. Man sagt: «Das Anbringen derselben bei jeder Zeile ist langweilig, hält den Gesang auf und stört das Verständniß (besonders bei Unterbrechung der Construction); die Zwischenspiele sind daher nicht nur unnütze, sondern als fremdartige Zuthat, die den Choral nur entstellt, eine wirklich fehlerhafte Gewohnheit.»[4] Erwägt man aber Alles, was von Stimmberechtigten für und gegen die Interludien vorgebracht worden ist, so möchte sich als Resultat Folgendes ergeben:
a. Auch ohne Zwischenspiele kann ein sehr guter und erbaulicher Choralgesang bestehen, was durch viele Kirchen, denen eine Orgel fehlt, bestätigt wird.
b. Durch schlechte und geschmacklose Zwischenspiele wird die Erbauung nur gestört, weßhalb jedenfalls besser gar keine, als solche.
c. Durch zweckmäßige Zwischenspiele aber kann der Choralgesang nicht verlieren, weßhalb gegen die Zwischenspiele im Allgemeinen nicht zu eifern ist.

Von den unter § 16 erwähnten sieben «Eigenschaften erbaulicher Zwischenspiele» sei die erste Eigenschaft herausgegriffen, da sie besonders schön die romantische Kritik an einer barocken affektiven Unmittelbarkeit widerspiegelt:

Die Zwischenspiele müssen vor Allem kirchlich, also ernst und einfach sein; das verlangt schon die Würde der Kirche, wie insbesondere die gemessene Haltung des Chorals, zwischen dem sie erscheinen. Chromatische und andere schnelle Laufe oder Sprünge, Triller, Triolen, Sextolen und dergleichen Figuren und Figürchen, ein buntes Gewühl von Tönen, verworrene Harmonien und schwerfällige Modulationen, tändelnde, üppige, weltliche Passagen, die so ein gewisses Iuchhe! in den Choral hineinschreien, gleich läppischen und muthwilligen Jungen um einen Ehrfurcht gebietenden Greisen herumspringen oder wie Possen und Narrheiten eines Harlekin zwischen den ernsten Reden eines Weisen erscheinen, — größere Ungereimtheiten und eine grellere Vermischung des Kirchlichen mit Unkirchlichem, des Heiligen mit Unheiligem läßt sich kaum denken. [...] Und wenn auch selbst technisch fertige Organisten kein Maß und Ziel halten können, sondern Harmonien auf Harmonien häufen, alle ersinnliche Kunststücke und contrapunctische Künsteleien anbringen, auf Manual und Pedal von der Spitze des Discants bis zum tiefsten Basse im eigentlichsten Sinne herumtoben, wo ein paar einfache Accorde einzig und allein von wahrhaft guter und bedürftiger Wirkung gewesen wären; so verkennen sie gänzlich ihren Standpunkt, da im Dienste des Höchsten auch selbst die Kunst sich nur in Knechtsgestalt zeigen darf, abgesehen davon, daß sie die Gemeinde, die zum größten Theile ihre Kunst gar nicht versteht, verwirren und die wenigen Kunstverständigen von der Andacht ablenken. Alles geist- und sinnlose oder des Kirchenstyls entbehrende und nur in Fingerfertigkeit bestehende Interludiren ist also alles Ernstes zurückzuweisen, und zu bedauern ist, daß auch selbst viele Choralbücher darin schlechte Muster sind, da ihren Zwischenspielen vielfach die edle Einfachheit fehlt.[5]

4 Originale Fussnote (133): «G. Weber nennt daher die Anweisungen zu Zwischenspielen Anweisungen, zweck- und sinngemäß etwas Zweck- und Sinnwidriges zu thun.»
5 Die originale Fussnote (135) weist an dieser Stelle auf «einige Beispiele solcher unwürdigen Zwischenspiele [...] nebst Zusammenstellung kirchlich-würdiger und weniger würdiger» hin, die im Notenanhang der Schrift (S. 14–18) wiedergegeben sind (für einen Online-Zugang zu dieser Quelle siehe Bibliographie unter Anthes 1846).

2. Versuch einer Systematik der erhaltenen Formen

Die folgende Systematisierung geschieht ausschließlich hinsichtlich einer davon gegebenenfalls ableitbaren Improvisationsmethodik und lässt Fragen nach der Entstehung und der geplanten oder willkürlich entstehenden künstlerischen Einheit eines Stückes außer Acht. Folgende Notenbeispiele – sie können aus Platzgründen nicht alle hier zitiert werden – wurden für diese Arbeit ausgewertet:

- Plauener Orgelbuch, «Vom Himmel hoch» (S. 11) und «Am Sabbat früh» (S. 56–57)[6]
- Johann Sebastian Bach, sogenannte Arnstädter Choräle BWV 715, 722 und 722a, 726, 729 und 729a, 732 und 732a, 738 und 738a[7]
- Georg Friedrich Kauffmann, *Harmonische Seelenlust* 1733 (erster Druck mit Zeilenzwischenspielen im Jahrhundert)
- Choralbuch von J. Eggen (Langenthal 1782)[8]
- Justin Heinrich Knecht, *Vollständige Orgelschule* (Leipzig 1795–1798)
- Johann Christian Kittel, *Der angehende praktische Organist* (Erfurt 1808)
- *Choral-Melodien-Buch für Johann Gottlieb Gentsch* (Grosspoerthen 1819)[9]

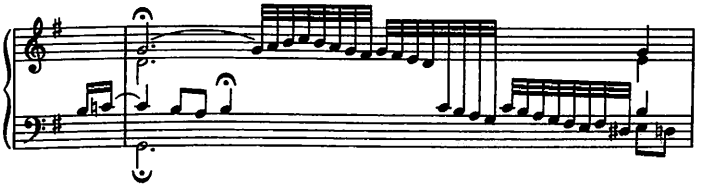
Auf den ersten Blick fällt auf, dass viele Zwischenspiele aus virtuosen, kantablen und seltener auch expressiven Elementen bestehen. Gerade die Kombinationen von Tonleitern und figurierten Arpeggi, sowie die möglicherweise rezitativische Zeitgestaltung weisen auf Spieltechniken aus dem Bereich der Toccaten für Tasteninstrumente. Gemäß Johann Gottfried Walther ist eine Toccata «eine auf die Orgel, oder auch Clavicymbel gesetzte lange Pièce, in welcher entweder beyde Hände mit Veränderung abwechseln, so dass bald die rechte, bald die lincke ihr Lauffwerck machet».[10] Neben solchem «Lauffwerck» finden wir auch experimentelle Figuren der Ornamentik, seien es die italienischen Koloraturen der Corellischule oder andere expressive Verzierungsmotivik. So gesehen kann die Choralbegleitung mit Zwischenspielen als eine äußerst innovative Beschäftigung mit den jeweils neuesten musikalischen Strömungen angesehen werden.

Die sogenannten Arnstädter Choräle Johann Sebastian Bachs

Auch wenn Jean-Claude Zehnder vor kurzem Zweifel an der Funktion dieser Choräle als Gemeindebegleitung geäußert hat und sie aufgrund der verwendeten Harmonik eher in die Weimarer Zeit datiert,[11] bleiben diese Werke wichtige Dokumente für die Praxis der Zeilenzwischenspiele. Die von Bach verwendeten Motive sind zwar in einigen Fällen enorm umfangreich und ausufernd und sprengen – vor allem im Fall von BWV 729 – unsere Vorstellungen von angemessenen Fermatenlängen, können aber vom Ansatz her durchaus mit den Beispielen Kauffmanns verglichen werden, der diese Formen eindeutig als Gemeindebegleitung definiert. Bei Bach treten folgende Muster wiederholt auf:

a) Tiraten, aufwärts oder abwärts

«Allein Gott in der Höh sei Ehr» BWV 715



6 Entstanden um 1700. Original im Zweiten Weltkrieg verloren. Fotokopie im Staatlichen Institut für Musikforschung, Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Signatur Fot. Bü 129. Ich danke Jean-Claude Zehnder für diesen Hinweis.

7 Vgl. dazu Schneider 1996.

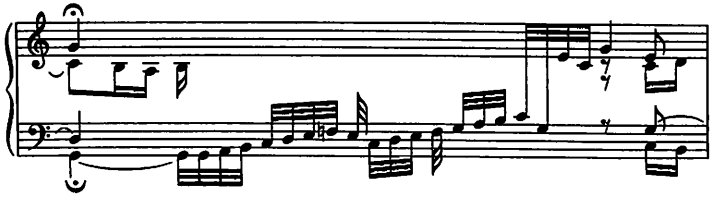
8 Ms. Kirchenmusikalische Bibliothek Bern Ch. 136; vgl. hierzu auch Marti 1985.

9 Ms., Privatbesitz J.-A. Böttcher. Handschriftliches Choralbüchlein, Größe 15.5 x 12 cm, 146 Seiten rastriert, davon 130 Seiten paginiert, Titel: «Choral-Melodien-Buch / für / Johann Gottlieb Gentsch / in / Großpoerthen / 1819». Provenienz: Antiquariat Eisenach ca. 1990/91. Der Verfasser ist möglicherweise Johann Gottlieb Gentsch (geb. 1796 in Treppendorf/Leipzig, gest. 1870 in Leipzig). Eine ausführliche Beschreibung der Quelle sei einer zukünftigen Publikation vorbehalten.

10 Walther 1732, S. 610.

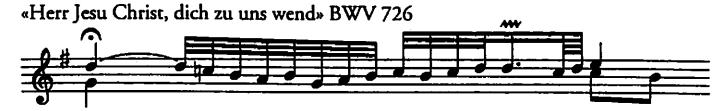
11 Vgl. Zehnder 2009, Bd. 1, S. 171.

«Gelobet seist du, Jesu Christ» BWV 722

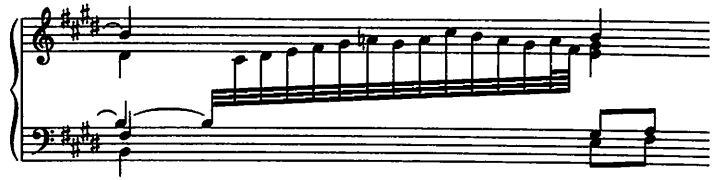


b) Koloraturen ‚à la Corelli':[12] mehrfach gebogene Linien, oft mit Triller oder Doppelschlag am Schluss

«Herr Jesu Christ, dich zu uns wend» BWV 726

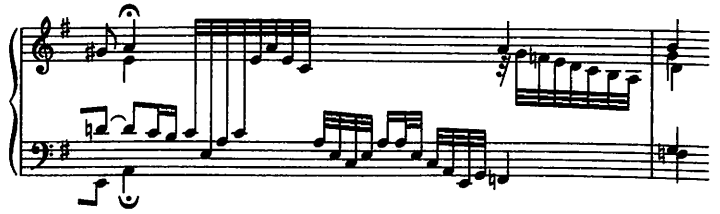


«Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich» BWV 732



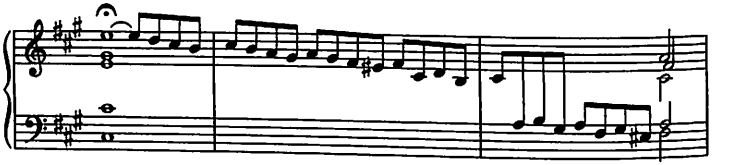
c) Arpeggi

«Allein Gott in der Höh sei Ehr» BWV 715



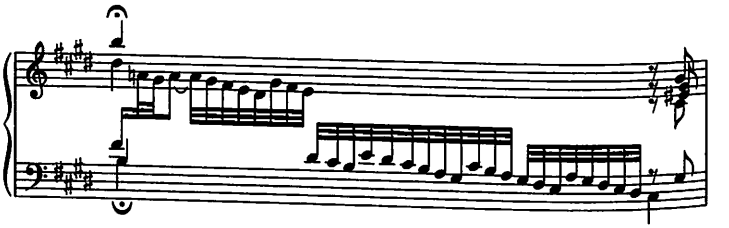
d) ‚Treppenfiguren'

«In dulci jubilo» BWV 729



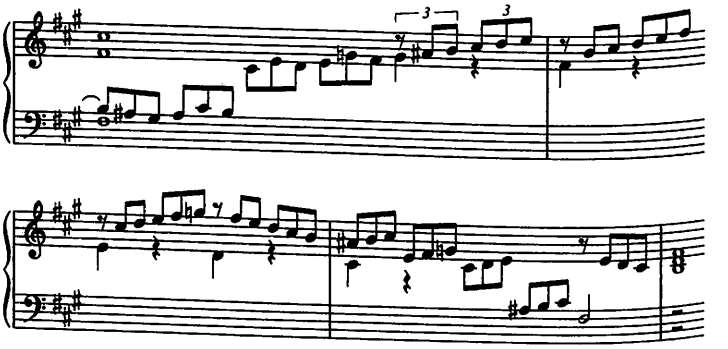
e) absteigende Hexachordlinien

«Lobt Gott, ihr Christen allzugleich» BWV 732



f) Triolen

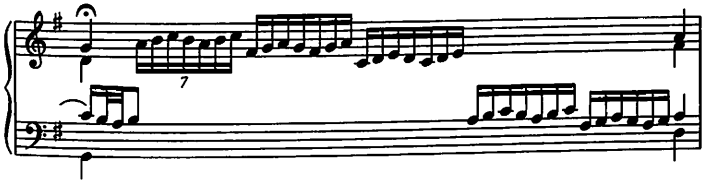
«In dulci jubilo» BWV 729



12 Vgl. die verzierten langsamen Sätze («composez par Mr. A. Corelli, comme il les joue») der Amsterdamer Ausgabe von 1710 (Corelli 1710).

g) Septolen[13]

«Herr Jesu Christ, dich zu uns wend» BWV 726

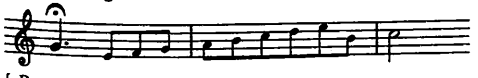


Georg Friedrich Kauffmann 1733

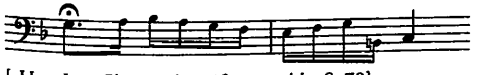
Die Beispiele von Georg Friedrich Kauffmann sind so umfangreich und vielfältig, dass hier nur eine Auswahl dargestellt werden kann. Ihre individuelle Gestalt entzieht sich zudem einer Systematisierung. Dennoch können gewisse Grundformen abstrahiert werden. Es fällt auf, dass Kauffmann häufig eine einmal gewählte Zwischenspielart für den gesamten Choral beibehält und so eine motivische bzw. affektive Einheit gewährleistet.

1. einfach (kurze Passagen), die in den nächsten Melodie- oder Basston führen[14]

a) einstimmig



[«Puer natus», S. 48]



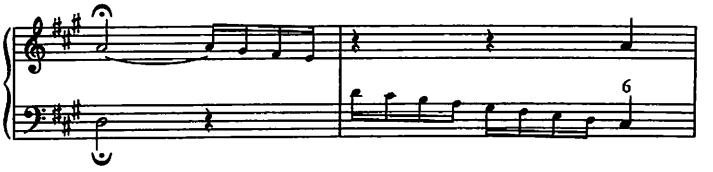
[«Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl», S. 78]

b) Terzen

[«Puer natus», S. 48]

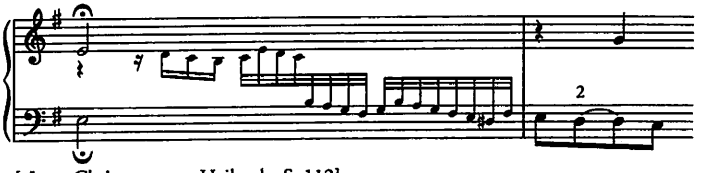
2. längere Tiraten

a) aneinandergehängt



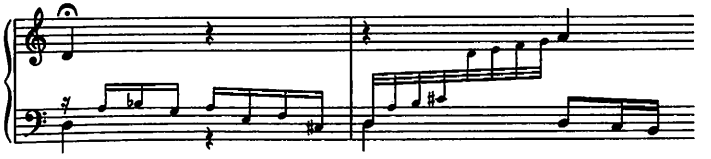
[«O Herre Gott», S. 42]

b) Richtungswechsel



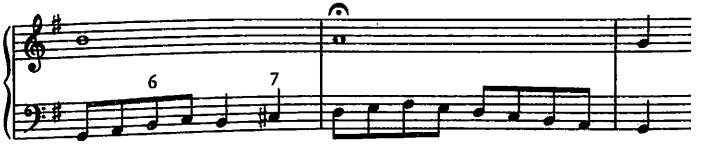
[«Jesus Christus, unser Heiland», S. 112]

c) mit figurierten Arpeggi



[«Durch Adams Fall», S. 116]

3. auslaufender / durchlaufender Bass



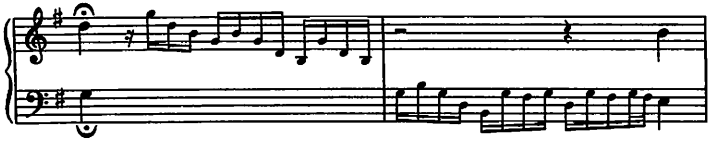
[«Christe, du Lamm Gottes», S. 110]

13 Vgl. die Septolen in der Toccata der sechsten *Partita*, Leipzig 1731.

14 Die Angaben in eckigen Klammern beziehen sich hier und im Folgenden auf den jeweiligen Choraltitel und die Seitenzahl im Originaldruck (Kauffmann 1733).

4. Arpeggi

a) einfache

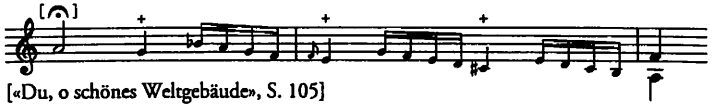


[«Nun dancket alle Gott», S. 47]

b) Arpeggi mit Tiraten kombiniert

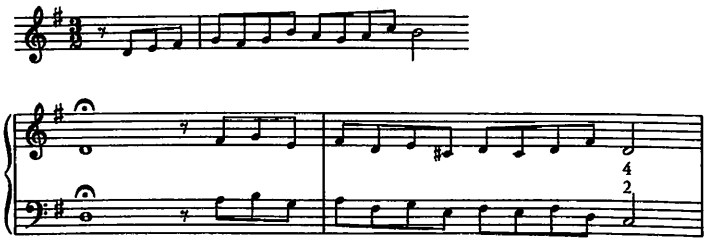
[«Wo Gott zum Hause nicht giebt sein Gunst», S. 96]

5. motivisch



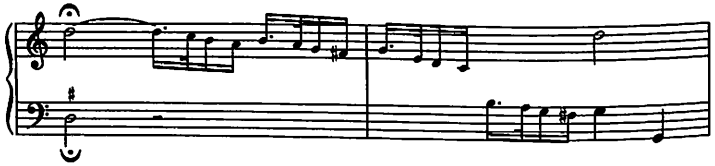
[«Du, o schönes Weltgebäude», S. 105]

6. 4er- und 2er-Gruppen (‚Treppenfiguren')



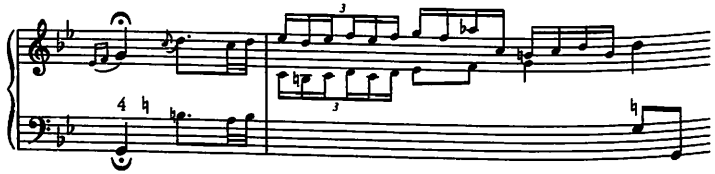
[«Nun lob mein Seel», S. 51]

7. punktiert



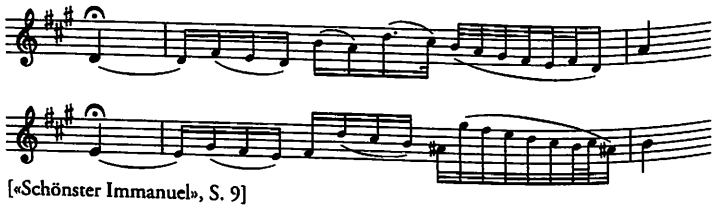
[«Vater unser», S. 91]

8. triolische Figuren



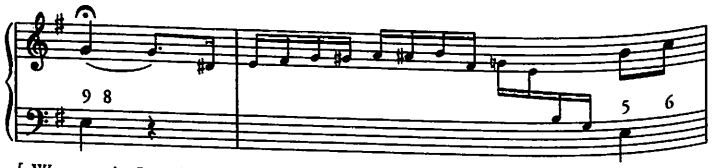
[«Ach Herr, mich armen Sünder», S. 94]

9. melodisch expressive Figuren (gebunden, à la Corelli)



[«Schönster Immanuel», S. 9]

10. chromatische Figuren



[«Wenn mein Stündlein», S. 77]

Systematik nach Justin Heinrich Knecht[15]

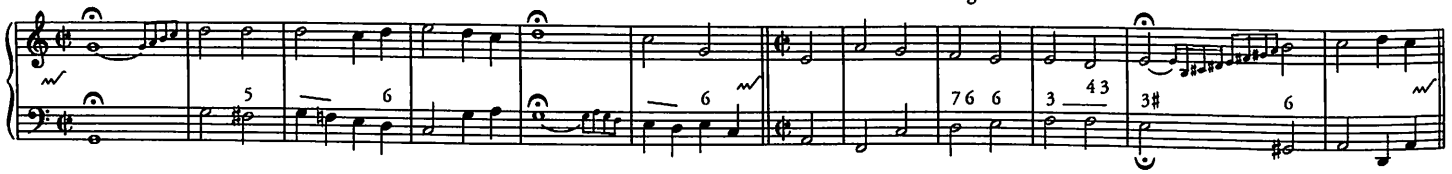
Knecht ist der Erste, der die Choralzwischenspiele systematisch darstellt und didaktisch anordnet. Er beschreibt die Praxis in beiden Konfessionen und erwähnt sogar eine Begleitung zum gregorianischen Choral mit virtuosen Arpeggiofiguren.[16] Die folgende Tabelle fasst Knechts Ausführungen in einer Übersicht zusammen; einen Auszug der dazu korrespondierenden Musikbeispiele bietet Bsp. 2.

	Art	Charakter des Chorals
I. Hauptart: «leichte und einfache»	1. «Leittöne[i] des Diskants, manchmal auch des Basses» 2. «einfache, leichte und kurze Läufe» (D/B) 3. kurze, doppelte Läufe (in Terzen oder Sexten) 4. eine kleine Akkordreihe «zur harmonischen Einleitung»	«gelassen»
II. Hauptart: «schwerere und künstlichere»	1. «längere und geschwindere Passaggien» (+ Anfangs- oder Einleitungslauf) 2a. längere doppelte Läufe unisono/Terzen/Sexten 2b. zweistimmige Chromatik 3. «geschwinde harpeggienartige Sätze» (mit beiden Händen abwechselnd, evtl. auf dem Positiv) 4. doppelte Arpeggi, teilweise unisono	«munter» «heiter» («nicht zu geschwinde spielen») «munter» «sehr lebhaft»
III. Art	«Aus der Melodie selbst entlehnt»	

i Im Sinne von ‚Überleitungstöne'.

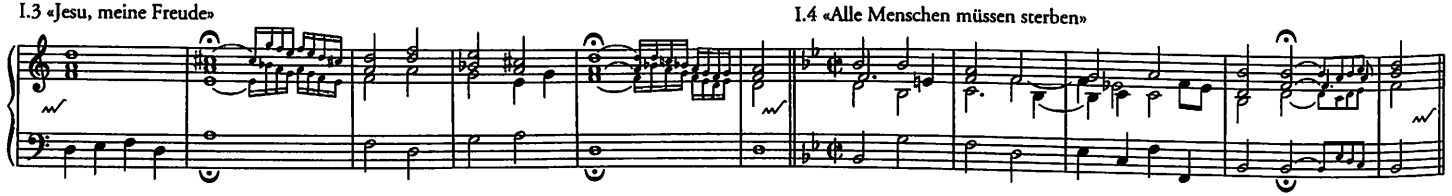
15 Vgl. Knecht 1795-1798, 3. Teil, S. 153–173.
16 Zum Beispiel «Ut queant laxis» (Teil 3, S. 160) oder «Rorate coeli» (Teil 3, S. 166).

I.1 «Liebe, die du mich zum Bilde»



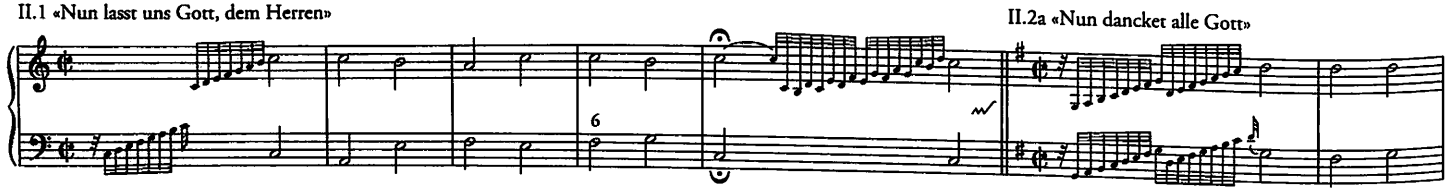
I.2 «Befiehl du deine Wege»

I.3 «Jesu, meine Freude»



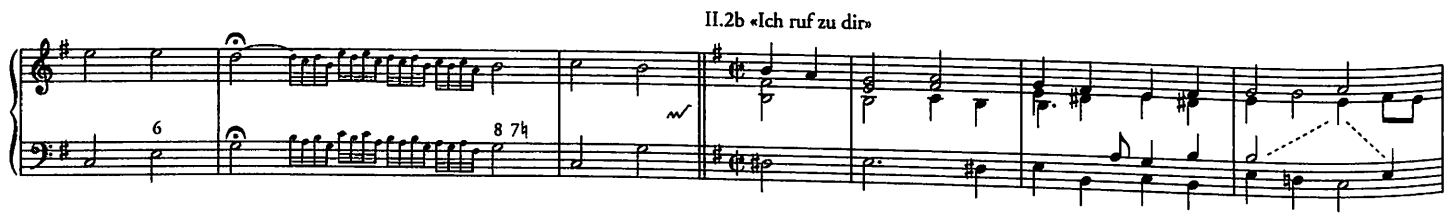
I.4 «Alle Menschen müssen sterben»

II.1 «Nun lasst uns Gott, dem Herren»

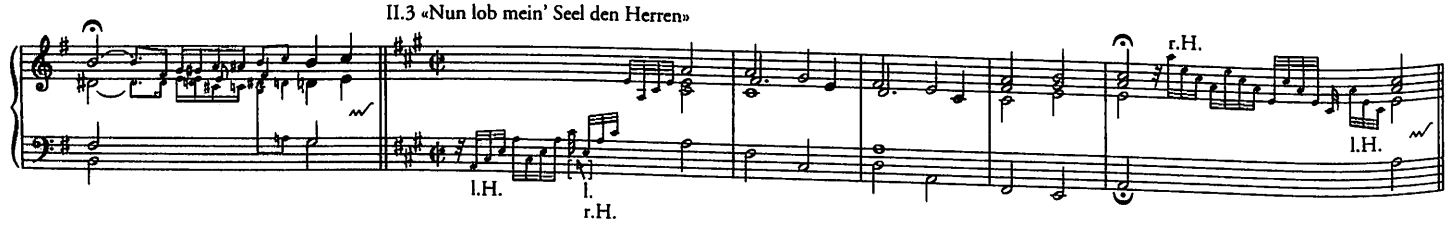


II.2a «Nun dancket alle Gott»

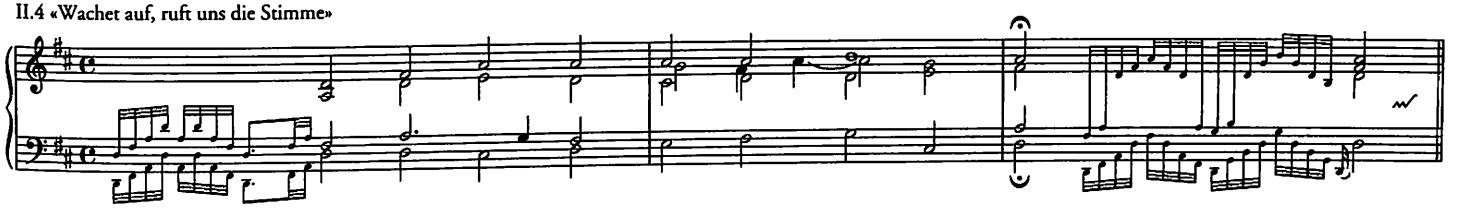
II.2b «Ich ruf zu dir»



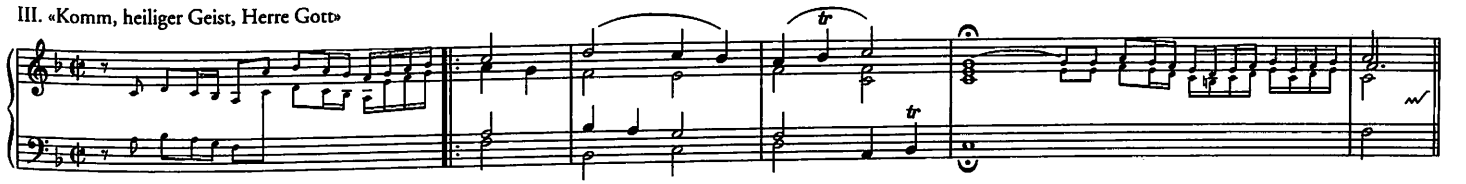
II.3 «Nun lob mein' Seel den Herren»



II.4 «Wachet auf, ruft uns die Stimme»



III. «Komm, heiliger Geist, Herre Gott»

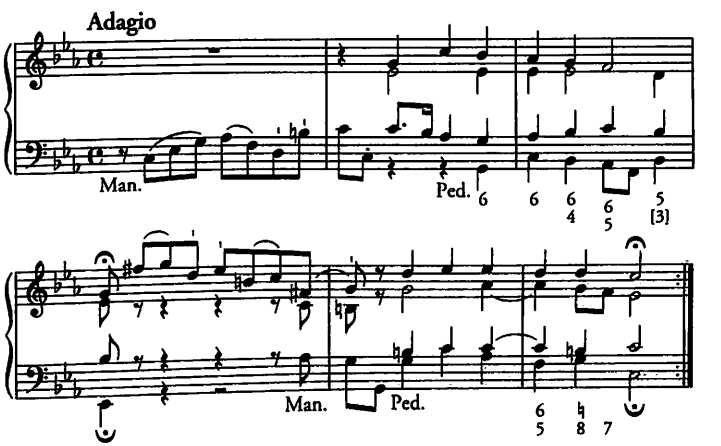


Beispiel 2: Ein Auszug aus Knechts Musikbeispielen zum Choralzwischenspiel; die Nummerierung folgt der oben stehenden Tabelle.

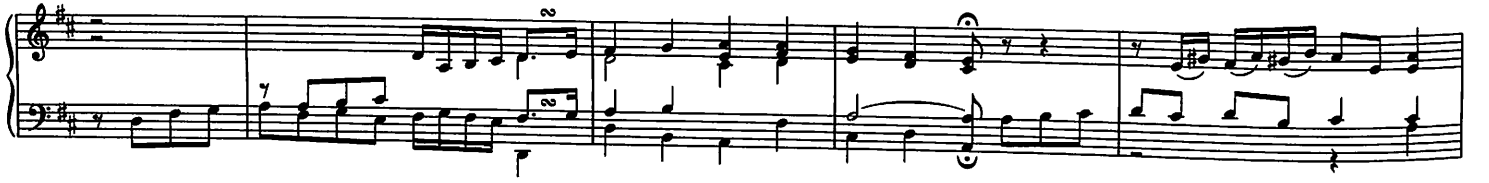
Johann Christian Kittel 1808

Bei Kittel ist nicht mehr die Rede von virtuosen Zwischenspielarten mit Passaggien oder Arpeggi. Dafür werden empfindsame und extravagante Motive (Bsp. 3), zweistimmige Vorimitationen (Bsp. 4) oder kontrapunktische Durchgestaltung unter Beibehaltung des gleichen Motivs während des Chorals und während der Durchführung (Bsp. 5) immer wichtiger.

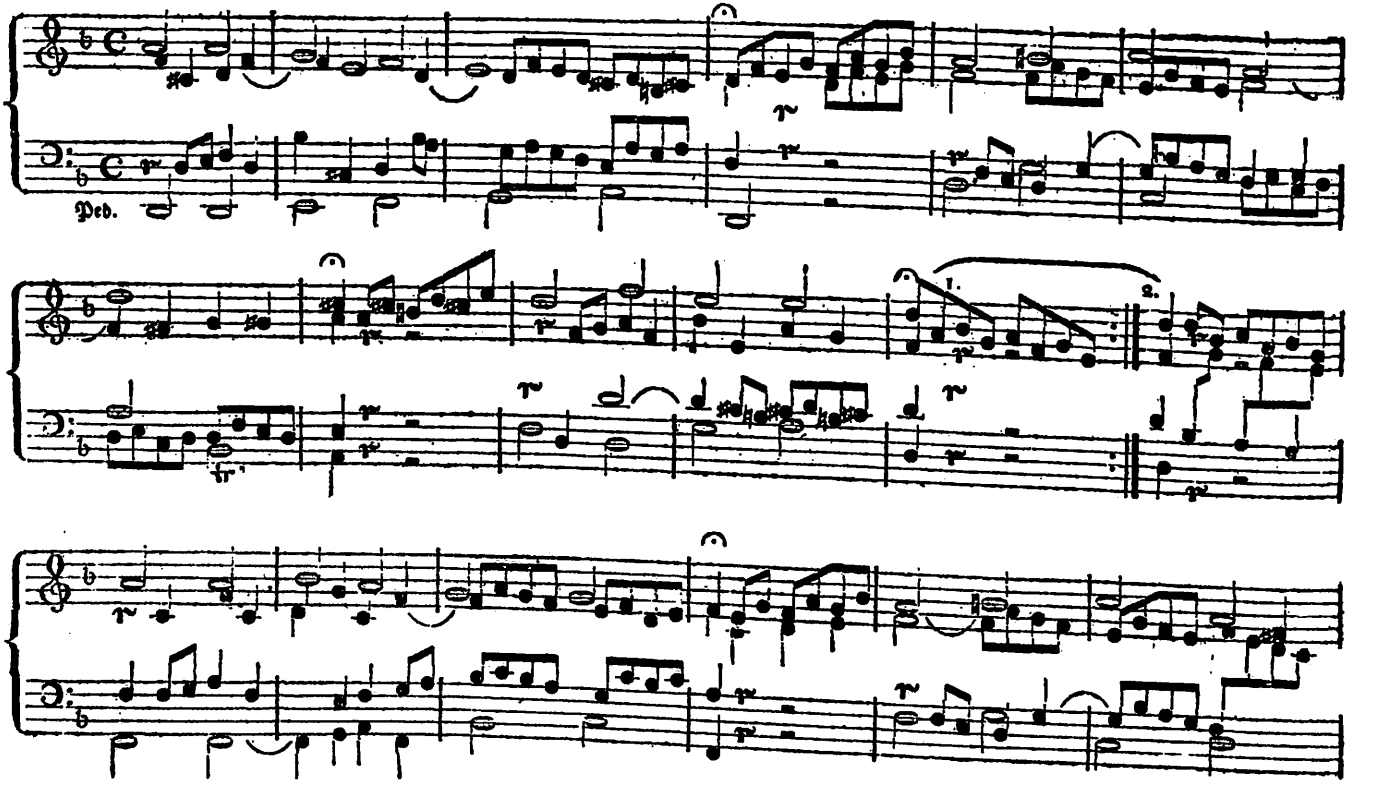
Mit der letzten Variante sind wir ganz in der Nähe des Typus des Orgelbüchlein-Chorals Johann Sebastian Bachs, in dem die einzelnen Zeilen ebenfalls durch motivische Durchführung miteinander verschränkt sind. Der formale Unterschied besteht allerdings darin, dass Bach die Fermaten nicht verlängert bzw. keine Pausen einschiebt (Ausnahme: «Christus der uns selig macht» BWV 620).



Beispiel 3: «O Haupt voll Blut und Wunden» (Teil 1, S. 71)



Beispiel 4: «Mir nach, spricht Christus» (Teil 1, S. 40)



Beispiel 5: Johann Christian Kittel, Beginn des Choralvorspiels zu «Jesu, meine Freude» [17]

17 Kittel 1803-1808, 1. Teil, S. 26.

3. Versuch einer Improvisationsmethodik des Zeilenzwischenspiels

Für die historisch orientierte Improvisationsarbeit an Zeilenzwischenspielen könnte man auf folgende Aspekte fokussieren; es handelt sich dabei um spielerische, nicht didaktisch geordnete Übanregungen:

- Länge: kurz – erweitert – lang
- Anzahl Stimmen: einstimmig – zweistimmig – akkordisch
- melodische oder harmonische Gestaltung
- Ausgangspunkt: Bass / Diskant
- Zielpunkt: Bass / Diskant
- auslaufend oder hinführend
- direkt – über Umwege – chromatisch
- stufenweise – in Sprüngen
- floskelhaft – affektbezogen – individuell
- stilistische Wahl: *stylus phantasticus* (toccatisch) / à la Corelli / Kauffmann / empfindsam, galant, frühromantisch (Knecht, Kittel) / persönlicher Stil?

Eigene Systematik

Aufbauend auf den Beispielen von Bach, Kauffmann und Knecht schlage ich eine eigene Systematik in zwölf Kategorien mit zunehmender Komplexität vor. Da bereits hinreichend viele historische Muster vorliegen, verzichte ich auf eigene Beispiele:

1. Vorhalte unter dem jeweils letzten Choralton, eventuell mit Wechselnoten (4-3 u. a.)
2. durchlaufender Bass: Fortsetzung der Bassbewegung in den Fermaten
3. Zwischenakkord(e) $\frac{6}{4}$, $\frac{7}{\frac{4}{2}}$
4. kurze, zum Diskantton hinführende Passage, eventuell mit Triller am Ende
5. Tirata: einstimmig / unisono / in Terzen, Sexten oder Dezimen
6. Arpeggi: einfach / doppelt / figuriert
7. Passagen: melodisch ausdrucksvoll / chromatisch
8. motivische Weiterführung
9. imitatorische Formen
10. ostinate Motive
11. längeres, toccatisches Zwischenspiel (Vorbild: J. S. Bach, «In dulci jubilo»)
12. Individuelle Kombinationen der einzelnen Varianten

Methodik

Die Improvisationsarbeit könnte in folgenden Schritten ablaufen:

1. Übe die verschiedenen Floskeln isoliert ohne Choralzusammenhang und transponiere sie, bis sie selbstverständlich ‚in den Fingern liegen'.
2. Lege die Fermaten- und Pausenlänge fest.
3. Spiele den ganzen Choral und singe die Melodie mit. Wähle ein langsames Choraltempo (ca. MM 56 pro Choralton). Zähle in den Fermaten bzw. Pausen durch, um ein klares Gefühl für die Länge des Spannungsbogens zu bekommen.
4. Suche nach dem Hauptaffekt der jeweiligen Choralstrophe.
5. Wähle eine geeignete Floskel und versuche sie möglichst für eine ganze Strophe beizubehalten.
6. Gleiches Vorgehen für die anderen Strophen.
7. Fange an, die Zwischenspiele je nach dem Hauptaffekt der jeweiligen Zeile zu differenzieren.

Kriterien und methodische Hinweise für ein gutes und hilfreiches Zwischenspiel

Ziel	Mittel
Aushalten der Fermate, Gemeinde soll Luft schöpfen können	– Klares Timing – Rhythmische Klarheit bei durchgehenden Figuren – Verständliche Agogik, «wohlangebrachtes Zögern oder Eilen»[i]
Beachtung des Tons	– In der Tonart bleiben oder durch Chromatik und Leittöne zum nächsten Ton hinführen
Beachtung des Textes	– Unterschiedliche Motivik
Entwicklung eines Figurenrepertoires	– Siehe Punkt 2 (Systematik)
Deutlichkeit	– Klare Registrierung (inklusive Manualwechsel, Pedalgebrauch) – gut hörbare Lagen
«Den Endzweck des Mitspielens» im Auge behalten (Adlung), dienende Funktion	– Kunst des rechten Maßes – Mit Andacht dabei sein[ii]

i Kittel 1803-1808, 2. Teil, S. 95.

ii Jacob Adlung zitiert in diesem Zusammenhang Philipp Christoph Hartung (1749): Die größte Sünde sei, «bloss seiner Kunst nach zu dencken und keine Andacht zu haben» (Adlung 1758, S. 683).

Zum Ausblick

In der heutigen musikalisch-liturgischen Praxis ist bei aller Lust an Experimenten im Spannungsfeld zwischen traditioneller und innovativer Begleitart eine feine Sensibilität für die Gemeindepsychologie unabdingbar. Kleine Änderungen im Tempo und in der Begleitart können bereits emotionale Reaktionen oder sängerische Konfusion auslösen. Maßvolle Zwischenspiele im Choral mögen durchaus zu einem stärkeren und inspirierteren Gemeindegesang führen, wohingegen übermäßig angewendete Tiraten und Durchgänge heute schnell als aufgesetzt und ‚showmäßig' empfunden werden können. Wenn die Gemeinde über eine längere Zeit das Vertrauen behält, dass der Organist oder die Organistin sie durch den Choral führt und die einzelnen Strophen durch seine jeweils unterschiedliche Begleitung innerlich mitvollzieht, wird sie auch persönliche Kommentare oder Textausdeutungen innerhalb der Zeilenzwischenspiele als Bereicherung empfinden.

Im großen Kontext der barocken Improvisationspraxis sind Zeilenzwischenspiele natürlich kein isoliertes organistisch-liturgisches Phänomen. Sie begegnen uns in etlichen Dokumenten zur Generalbasspraxis als *fill-ins*,[18] Überleitungen zwischen Phrasen oder einzelnen Formteilen. Beispiele finden sich unter anderem bei Johann Sebastian Bach (Sonate h-Moll für Flöte und Cembalo obligato BWV 1030, verschiedene Cembalokonzerte), Georg Friedrich Händel (verzierte Air der Cembalosuite d-Moll HWV 428), Johann Mattheson (*Grosse General-Baß-Schule*, Hamburg 1731, verschiedene Probestücke), William Babell (Transkriptionen von Händel'schen Opernsätzen) und Francesco Geminiani (*A Treatise of Good Taste in the Art of Music*, London 1749). Insofern lohnt es sich unbedingt auch für Nicht-Organisten, die Muster von Bach und Kauffmann zu studieren und für das Generalbass-Spiel oder für zu improvisierende Solostücke ‚in den Fingern' zu haben.

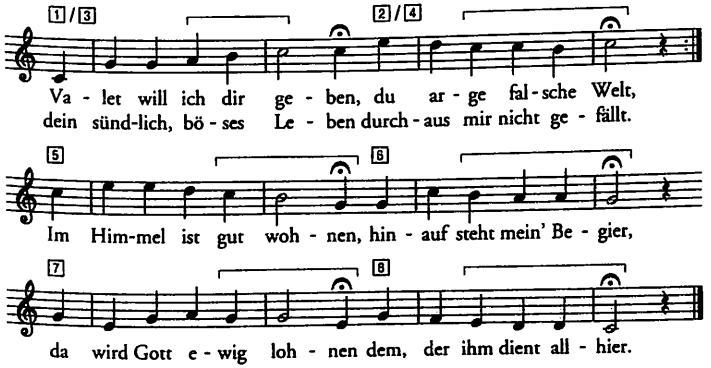
18 Jesper Christensen hat meines Wissens als Erster diesen der Jazz-Terminologie entlehnten Begriff mit dem barocken Phänomen der Zwischenspiele verbunden (vgl. J. Christensen 1985, S. 59).

Wege zur freien Choralharmonisierung

Rudolf Lutz (mit einem ergänzenden Anhang von Markus Jans)

Sicherlich stellt das weiter oben (→ *Choralsatz als Stilschule* ab S. 212) skizzierte Bild einer kunstvollen Choralsatzschule eine hohe Herausforderung dar. Im Folgenden sollen dagegen einige einfache Arbeitsschritte beschrieben und empfohlen werden, wie sich der ‚Choraldebütant' dieser komplexen Materie in einfach nachvollziehbaren Schritten annähern kann. Als stilistische Ausrichtung wurde ein Spätstil des deutschen Barocks gewählt. Als Musterexemplar für die einzelnen Übungen dient der Choral «Valet will ich dir geben», dessen Melodie mit verschiedenen Texten (z. B. «Den Herren will ich loben») auch heute noch im Gottesdienst gesungen wird (Bsp. 1).

Bei diesem, wie auch bei fast allen anderen deutschsprachigen Chorälen, setzen sich die einzelnen Strophen aus mehreren sich regelmäßig reimenden Zeilen zusammen. Daraus ergeben sich auch die entsprechenden melodischen Einheiten, welche im Folgenden ‚Choralzeilen' genannt werden. Deren Endnote wird oft mit einer Fermate bezeichnet. Die Melodien sind größtenteils syllabisch textiert und die Musik bleibt, von wenigen Ausnahmen abgesehen, für alle Strophen gleich.

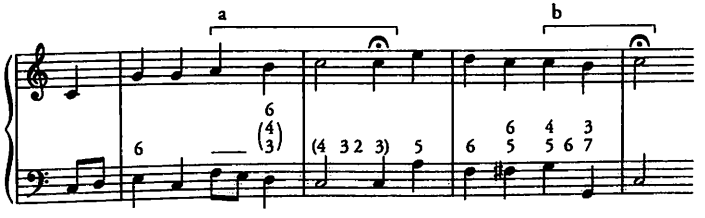


Beispiel 1

1. Mittelstimmenaussetzung im Generalbass-Choral

Nach dem Zeugnis seines Sohnes hat Johann Sebastian seinen Schülern im Kompositionsunterricht – als Vorübung zur freien Choralharmonisation – den Bass zu einer Choralmelodie notiert und sie aufgefordert, Alt und Tenor zu ergänzen.[1] Bachs Schüler konnten bei dieser Arbeit auf ihre bereits beim gestrengen Meister gesammelten Generalbasserfahrungen aufbauen. Der Generalbass-Choral, in dem Bass und Melodie gegeben sind, erlaubt die volle Konzentration auf die Führung der Mittelstimmen. Daneben lernt man gute Bassführungen kennen, die später bei der Erfindung eigener Bässe von Nutzen sind.

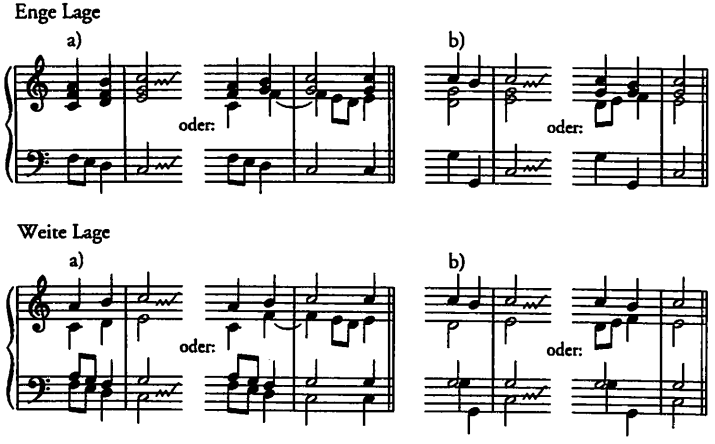
Ausgangspunkt der folgenden Ausführungen soll eine Generalbassfassung der ersten beiden Zeilen von «Valet will ich dir geben» sein (Bsp. 2). Ist der Bass unbeziffert, muss die genaue Bezifferung zunächst festgelegt werden, die bei einfachen Bässen meist der Oktavregel folgt. Ausweichungen in andere Tonarten und die damit verbundene Notwendigkeit, in eine andere Oktavregel zu wechseln, lassen sich oft durch eine vorgängige Analyse der Kadenzen (siehe weiter unten bei *Schritt 3*) erkennen. Mit zunehmender Erfahrung kann das Repertoire einfacher Generalbassakkorde mit choraltypischen Vorhalten und Durchgängen erweitert werden, die sich oft bei ansonsten zu statisch wirkenden Kadenzen finden.



Beispiel 2

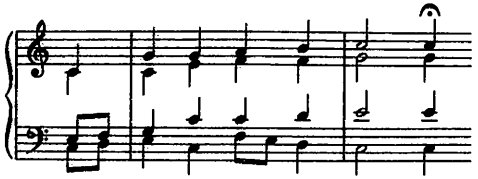
Dieser bezifferte Generalbass-Choral kann nun schriftlich oder am Instrument dekliniert werden (→ *Deklinationsübungen* ab S. 217). Hat man wenig Generalbasserfahrung, ist es empfehlenswert, zunächst die Kadenzen an den Zeilenenden auszusetzen. Neben der engen sollte auch die weite Lage mit berücksichtigt werden (Bsp. 3).

1 → Das betreffende Zitat (aus Bach-Dokumente III, S. 289) findet sich auf S. 12.



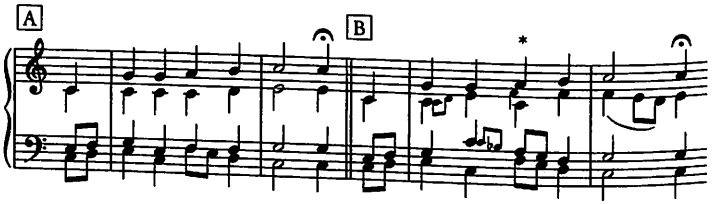
Beispiel 3

Sind die Kadenzen festgelegt, können entsprechende Zeilenanfänge ergänzt werden. Bei gleichbleibender Harmonie (wie z. B. zu Beginn der ersten Zeile) sind Sprünge in den Mittelstimmen ohne Parallelengefahr nicht nur möglich, sondern sie beleben sogar die harmonisch statische Situation. Im folgenden Beispiel ermöglichen die Sprünge darüber hinaus einen Wechsel von der weiten in die enge Lage. Die daraus resultierende ‚gemischte Lage' entspricht der Stimmführung eines Chorsatzes und ist, vor allem auf der Orgel, wesentlich klangvoller als ein reiner ‚Generalbass-Satz' in enger Lage.



Beispiel 4

Um dieses Ideal einer ‚vokalen' Stimmführung zu erreichen, ist es ratsam, beim Deklinieren oder nach der schriftlichen Aussetzung die Einzelstimmen zu singen und allenfalls zu korrigieren. So wirkt in der Aussetzung Bsp. 5-A der Alt etwas eintönig. Durch einen Lagenwechsel wird die Stimme lebhafter. Als Folge muss auch der Tenor verändert und kann zugleich in eine für ihn sanglichere Lage geführt werden (Bsp. 5-B). Für einen Text wie «Mein Herze geht in Sprüngen» mag eine solche Stimmführung sinnvoll sein. Zwei kleinere Retuschen (Bsp. 5-B mit Stichnoten) machen diesen Satz aber auch für ernstere Texte tauglich. Zugleich ist dies ein Beispiel dafür, wie wegen einer schönen Linienführung auf die Vollständigkeit eines Akkords (*) verzichtet wird. Diese Kunst der – in ihrem Verhältnis zu Bass und Sopran – ‚richtigen' Gestaltung der Mittelstimmen ist von entscheidender Bedeutung, wenn es um die Erlernung eines Stils geht.



Beispiel 5

Übungen

- Bitte einen Bekannten oder deinen Lehrer, komponierte Choralsätze auf einen Generalbass-Satz zu reduzieren.
- Dekliniere diesen Generalbass-Choral und schreibe eine oder mehrere Lösungen auf.
- Vergleiche deine Notizen mit dem Vorbild und/oder zeige sie einem «verständigen Richter».[2]
- Beachte dessen Tipps bei künftigen Aussetzungen.

2 → Vgl. das Mattheson-Zitat auf S. 14.

2. Erarbeitung einer eigenen Choralharmonisation

Schritt 1: Kennenlernen der Choralmelodie

Bevor mit der Harmonisation eines Chorals begonnen wird, sollte eine intensive Auseinandersetzung mit der Choralmelodie stattgefunden haben. Dazu gehört:

- Die Tonart der Melodie verifizieren.
- Den Choral Zeile für Zeile zunächst nach Noten, dann nach Gehör spielen mit rechter Hand, mit linker Hand, mit Pedal.
- Den Choral transponiert spielen (ebenfalls mit rechter oder linker Hand oder Pedal).
- Den Choral auswendig lernen (inklusive des Texts der ersten Strophe).

Dieser Arbeitsschritt wird meistens ausgelassen. Es ist aber auf lange Sicht betrachtet nur von Vorteil, sich auf diese Art und Weise der Choralmelodie anzunähern. Sie wird dadurch Bestandteil des persönlichen Repertoires. Die Klärung der Tonart des Chorals wird oft zu schnell abgehakt, denn viele Melodien sind modal und verlangen in dieser Hinsicht besonderer Aufmerksamkeit.

Schritt 2: Erstellen eines Arbeitsblatts

Für die folgende Arbeit lohnt es sich, ein entsprechendes Arbeitsblatt zu erstellen. Notiere dafür die einzelnen Choralzeilen aus dem Gedächtnis und lasse Platz für drei bis vier Basszeilen. Da der Bass bei Wiederholungen variieren kann, sollten diese ausnotiert werden; aber auch sonst ist es ratsam, verschiedene Bässe zu einer Choralmelodie zu entwerfen. Kennzeichne die Zeilenenden mit Fermaten und nummeriere die Zeilen durch.

Schritt 3: Kadenzanalyse

Beginnend bei den wichtigsten Einschnitten werden die drei bis vier letzten Noten einer jeden Choralzeile (siehe die Klammern in Bsp. 1) in Bezug auf die Haupttonart untersucht, und die einzelnen Schlüsse den üblichen Kadenzklauseln (→ *Schlüsse – Klauseln und Kadenzen* ab S. 38) zugeordnet oder als freie Floskel identifiziert. Diese Kadenzanalyse der einzelnen Choralzeilen erlaubt es nun, mit Hilfe der jeweils nicht verwendeten Klauseln verschiedene Bässe für die Kadenzen unseres Chorals zu formulieren (Bsp. 6).

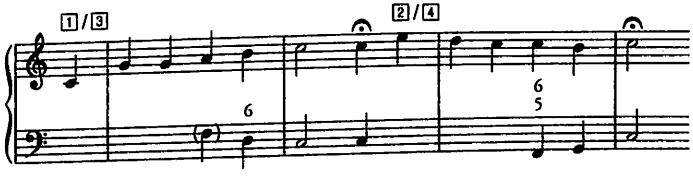
Ist die *penultima* (vorletzte Note, abgekürzt PU)[3] einer Tenorklausel zwei Schläge lang, oder besteht sie aus zwei repetierten Noten, kann an die Stelle eines Quartvorhalts ein subdominantischer Quintsextakkord treten (siehe Bsp. 6, Zeile 6). Diese Kadenzlösung hat eine stark phrasenbestätigende und stabilisierende Wirkung. Sie kommt neben anderen, vergleichbar starken Kadenzen bevorzugt in spätbarocken Choralharmonisationen zur Anwendung.

Schritt 4: Auswahl und Zusammenstellung der Kadenzen

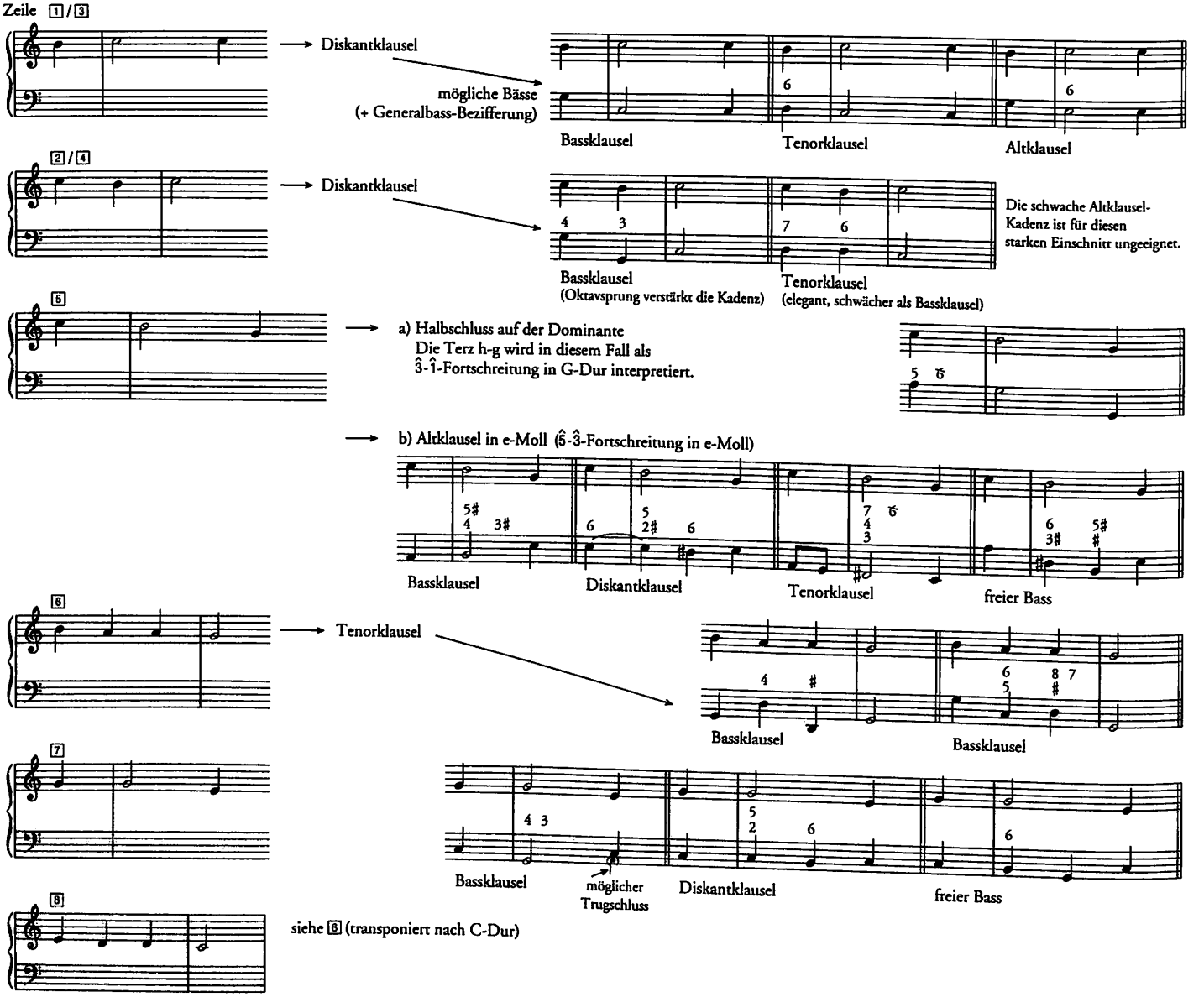
Die Kadenzanalyse des Chorals hat eine Vielzahl möglicher Bassfortschreitungen für die Zeilenschlüsse ergeben. Nun gilt es, sich im Blick auf den Gesamtablauf für die eine oder andere Kadenzvariante zu entscheiden. Folgende Fragen können bei diesem Arbeitsschritt als Leitfaden dienen:

- Sind sich gewisse Kadenzen zu ähnlich?
- Lässt sich mit einigen Kadenzvarianten die harmonische Vielfalt steigern?
- Wo gehören Zeilen als Doppelzeilen zusammen?

Wie sich zeigt, sind im Choral «Valet will ich dir geben» drei tonartliche Felder zu beobachten. In jedem dieser Felder wird je zwei Mal kadenziert. Durch die Wahl zweier unterschiedlich starker Kadenzen kann zu Beginn Eintönigkeit vermieden werden:

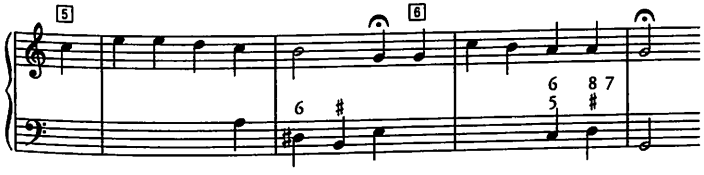


3 → S. 40.

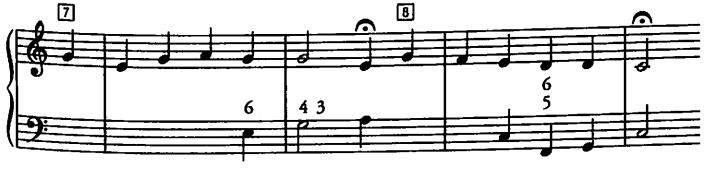

Zeile 1/3
Diskantklausel
mögliche Bässe
(+ Generalbass-Bezifferung)
Bassklausel
Tenorklausel
Altklausel
2/4
Diskantklausel
Die schwache Altklausel-Kadenz ist für diesen starken Einschnitt ungeeignet.
Bassklausel
(Oktavsprung verstärkt die Kadenz)
Tenorklausel
(elegant, schwächer als Bassklausel)
5
a) Halbschluss auf der Dominante
Die Terz h-g wird in diesem Fall als
3̂-1̂-Fortschreitung in G-Dur interpretiert.
b) Altklausel in e-Moll (5̂-3̂-Fortschreitung in e-Moll)
Bassklausel
Diskantklausel
Tenorklausel
freier Bass
6
Tenorklausel
Bassklausel
Bassklausel
7
Bassklausel
möglicher
Trugschluss
Diskantklausel
freier Bass
8
siehe 6 (transponiert nach C-Dur)

Beispiel 6

Für den Mittelteil des Chorals ermöglichen eine Altklausel-Lösung für Zeile 5 (in e-Moll) und eine Tenorklausel-Lösung für Zeile 6 (in G-Dur) tonartliche Vielfalt. Die Ausweichung in die Paralleltonart der Dominante und die nachfolgende Kadenz in der Dominante selbst bilden wiederum eine Einheit. Als modulierender Mittelteil erinnern sie vom Charakter her an den Durchführungsteil eines Sonatensatzes.

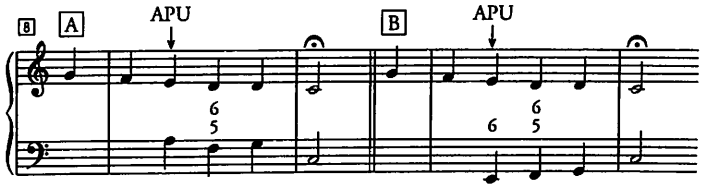


Die letzten beiden Zeilen, die wieder nach C-Dur zurückführen, können mittels eines schwachen Trugschlusses und einer starken Endkadenz zu einer Einheit zusammengefasst werden. Im folgenden Beispiel verstärkt die jeweilige Lage des Basses diese Wirkung.



Schritt 5: Kadenzeinleitung

Auf der *antepenultima* (APU) wird die nachfolgende Kadenz und gegebenenfalls der Vorhalt der Diskantklausel vorbereitet. Je nach Wahl der Harmonisation kommt es zu einer eher kraftvollen Basslinie mit Sprüngen (Bsp. 7-A) oder zu einem eleganten, nahtlos in die Kadenz überleitenden Gang (B). Die zielgerichtete Basslinie bei B ist sehr zu empfehlen. Die Verdoppelung der Bassnote auf der APU (‚Terzverdopplung') ist absolut korrekt und in unzähligen Choralsätzen Bachs zu finden.

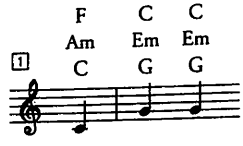


Beispiel 7

Wegen ihrer Lage in der Zeilenmitte bilden APU und die ihr vorangehende Note die harmonische Schaltstelle zwischen Anfang und Schluss einer Zeile. In ihrer Doppelrolle als Fortsetzung des Zeilenbeginns und Hinführung zur Kadenz sind sie die labilsten Melodietöne im tonartlichen Gefüge einer Zeile. Die Wahl ihrer Harmonisierung sollte deshalb immer auch im Zusammenhang mit der Harmonisierung der ersten Noten einer Zeile erfolgen.

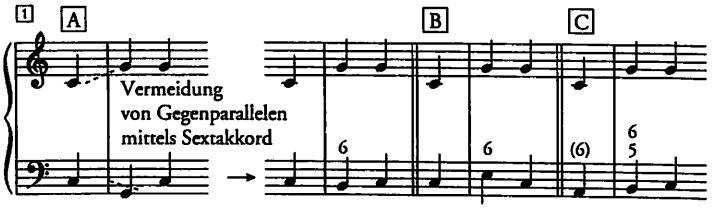
Schritt 6: Zeilenanfang

Während für die Kadenzen der Bassverlauf mehr oder weniger vorgegeben ist, wird die Harmonisierung des Zeilenanfangs durch die Vielzahl von Optionen erschwert, die sich aus der Tatsache ergeben, dass jeder Choralton Grund-, Terz- oder Quintton der zugrundeliegenden Harmonie sein kann. Weitere Varianten ergeben sich zum einen aus der Möglichkeit, anstelle der Grundstellung die Sextakkord- oder (selten) die Quartsextakkordlage zu wählen, zum anderen durch den Einbezug von Septakkorden und Vorhaltsdissonanzen (Quart, Septim, Non). Selbst wenn man auf die dissonanten Intervalle vorerst verzichtet, stehen einige Akkordvariationen zur Wahl:



Bei der Wiederholung der ersten Zeile können alle drei Akkorde für die erste Note zum Einsatz kommen (vgl. den F-Dur-Sextakkord in Bsp. 8-C). Zu Beginn des Chorals sollte jedoch eine C-Dur Harmonie die Haupttonart exponieren. Da die schwache Verbindung C-Dur–e-Moll nicht sehr gut klingt, bleiben zwei Varianten: G-Dur auf dem zweiten

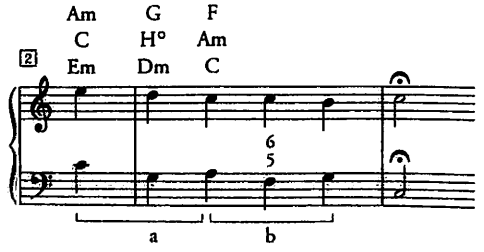
Melodieton führt zu (Gegen-)Parallelen zwischen Bass und Sopran, die mittels eines Sextakkords vermieden werden können (siehe Bsp. 8-A), C-Dur zur Wiederholung der gleichen Harmonie. Die oft vertretene Meinung, dass die harmonische Eintönigkeit solcher Akkordwiederholungen vermieden werden sollte, hat nicht immer seine Berechtigung. Durch das Pendeln zwischen Sext- und Grundakkord (Bsp. 8-B) oder durch Lagenwechsel werden solche Akkordwiederholungen zu einfachen, aber schönen Lösungen, die in vielen Bach-Chorälen zu finden sind.



Beispiel 8

3. Choralbausteine

Die Arbeit mit Grund-, Terz- und Quintton wird oft zu Bassfortschreitungen führen, die aus verschiedenen Satzmodellen zusammengesetzt sind. Für die schrittweise verlaufende Melodie der zweiten Choralzeile bietet sich beispielsweise ein Gegenschrittbass (→ S. 74) geradezu an (Bsp. 9-a). Dieses Satzmodell ist hier verzahnt mit einem kurzen Ausschnitt einer weiteren fallenden Progression, der Terzfall-Sequenz (b, → S. 81). Diese führt unmittelbar in die Kadenz.

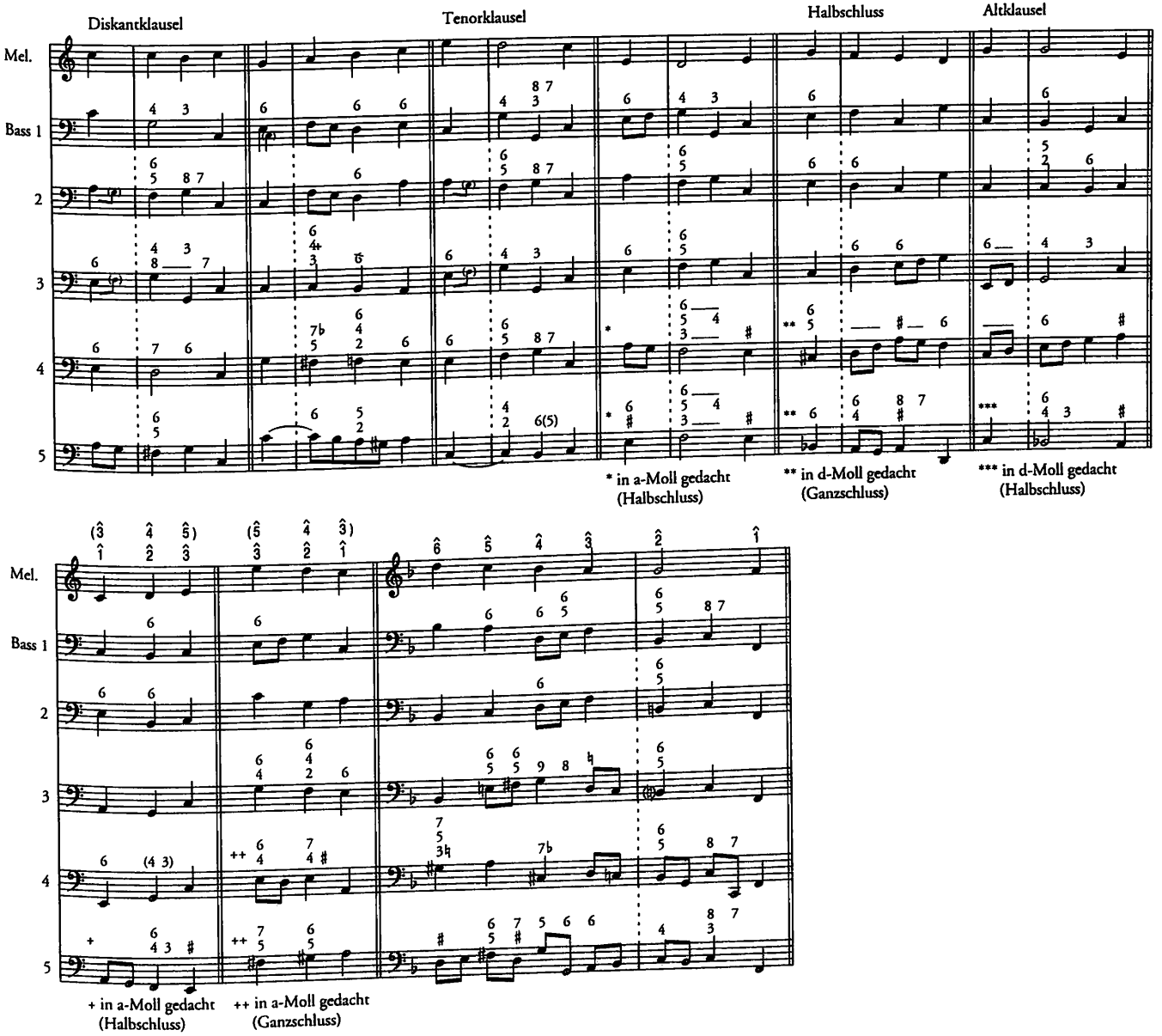


Beispiel 9

Mehrere typische Generalbassgänge können so – neben Ausschnitten aus der Oktavregel und den charakteristischen Choralkadenzen – zu wichtigen Teilphrasen einer Choralharmonisation werden, aus denen sich dann der komplette Satz zusammensetzt. Dies kann aber nur gelingen, wenn dem Spieler nicht nur die entsprechenden Satzmodelle, sondern auch deren typische Oberstimmen bekannt sind. Je mehr Generalbasserfahrung er besitzt, umso leichter wird es ihm fallen, den Oberstimmenverlauf eines bekannten Modells in der Choralmelodie zu erkennen und den entsprechenden Bass zu wählen. So erweist sich der Generalbass mit seiner Konzentration auf den Außenstimmensatz als die beste Voraussetzung für die Choralharmonisation. Die Anwendung der entsprechenden Modelle führt zu stilistisch und stimmführungstechnisch befriedigenden Resultaten.

Übungen

- Lerne die Choralbausteine aus Bsp. 10 auswendig und transponiere sie in die gebräuchlichsten Tonarten.
- Versuche, den typischen Oberstimmenverlauf dieser Choralbausteine in verschiedenen Choralmelodien wiederzuerkennen. Spiele dann einen der passenden Bässe und ergänze die Mittelstimmen als Generalbassaussetzung (enge Lage).


Diskantklausel
Tenorklausel
Halbschluss
Altklausel
Mel.
Bass 1
2
3
4
5
* in a-Moll gedacht (Halbschluss)
** in d-Moll gedacht (Ganzschluss)
*** in d-Moll gedacht (Halbschluss)
+ in a-Moll gedacht (Halbschluss)
++ in a-Moll gedacht (Ganzschluss)

Beispiel 10

Ergänzender Anhang

Im Anschluss an die Ausführungen von Rudolf Lutz sei hier ergänzend noch auf weitere Möglichkeiten der Bassfindung hingewiesen. Sie sind in erster Linie gedacht als Hilfe für Lernende, denen die möglichen Bässe zu einer Melodie nicht von selbst ins Ohr und in die Finger geraten. Da er mit historisch verbürgten Modellen arbeitet, vermittelt der methodische Ansatz gleichzeitig Einblicke in die Herkunft des Cantionalsatzes und in die Entwicklungsgeschichte der Logik der Klangfortschreitung bis hin zum Hochbarock.[4]

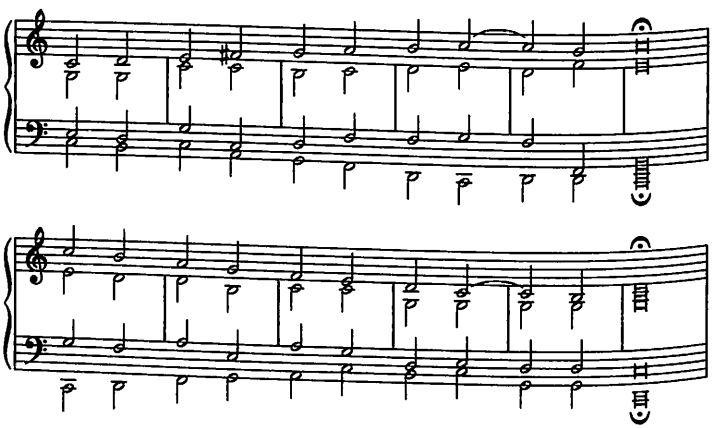
Vorbereitende Übungen

- Spiele die Beispiele 1 bis 5 aus dem Artikel *Die «Wissenschaft des Generalbasses»* (→ S. 23ff.) alle mehrmals, auch transponiert in die üblichen Tonarten.
- Verlängere oder verkürze die Tonleiter in der Bezugsstimme und kadenziere auf anderen Zieltönen.

Folgende Probleme können bei konsequenter Anwendung (im regelmäßigen Klangwechsel) der Modelle auftreten:

1. Die **Ankunft auf der gewünschten Kadenz** gelingt nicht. Faustregel bei Diskantklausel in der Bezugsstimme: Bass muss auf der *penultima* in der Unter-3 bzw. Unter-10 sein; bei Tenorklausel in der Bezugsstimme: Bass muss auf der *penultima* in der Unter-5 bzw. Unter-12 sein. Falls das gewählte Modell nicht von sich aus dahin führt, muss es verlassen werden.
2. Im Verlauf können sich **verminderte Dreiklänge in Grundstellung** ergeben; sie müssen vermieden werden. Faustregel: Um im Modell bleiben zu können, kann der Bezugston unmittelbar vor dem unerwünschten Klang zweifach harmonisiert werden,[5] oder – falls dieser dafür zu kurz ist – das Modell vorübergehend verlassen werden und der unerwünschte Klang durch ein anderes konsonantes Intervall im Bass vermieden werden.
3. Bei **Tonwiederholungen in der Bezugsstimme** kann der Bass entweder ebenfalls an Ort und Stelle bleiben oder aber nach Modellvorgabe wechseln. Faustregel: Ein Versuch wird von Fall zu Fall die klanglich jeweils bessere Lösung sofort zeigen.
4. Bei **größeren Sprüngen in der Bezugsstimme** kann es zu unschönen gleichzeitigen Sprüngen im Bass kommen oder aber zu einem liegendem Bass mit harmonischem Stillstand. Als Lösung gilt in beiden Fällen die Faustregel, vorübergehend aus dem Modell auszusteigen und einen oder zwei Basstöne frei zu wählen.
5. Bei **Diminutionen in der Bezugsstimme**, etwa Durchgangsnoten auf rhythmisch kleinerer Ebene, ist es oft nicht sinnvoll, alle Töne zu harmonisieren. Zu prüfen ist allenfalls, welcher der kleineren Notenwerte zum melodischen Gerüst gehört und deshalb zu harmonisieren ist.

Grundsätzlich kann in allen Problemfällen ein Modell vorübergehend verlassen und ein einzelner Bezugston mit einem Basston außerhalb des Modells harmonisiert werden. Dies gilt selbstverständlich auch dann, wenn die Anwendung eines Modells zwar funktioniert, aber zu ‚altmodischer' Klanglichkeit führt. So kann zum Beispiel der Bezugston c^1 in einer G-Dur-Melodie je nach Modell einen F-Dur-Klang erzeugen. Ab dem späten 16. Jahrhundert wird in diesen Fällen als Basston *c* und damit der C-Dur-Klang vorgezogen, die Unterquinte also durch die Unteroktave ersetzt. Und selbst wenn sich gar keine Probleme stellen, ist es dem geübten Anwender überlassen, nach eigenem ästhetischen Gutdünken in die Regelmäßigkeit der Modellmechanik einzugreifen und die Klangfortschreitung zu verändern.



Beispiel 11: Fray Tomas de Santa Maria, Harmonisation einer Tonleiter mit gegenläufigem Bass[6]

Für lineare **Gegenbewegung** lässt sich bereits bei Fray Thomas ein Modell finden (siehe Bsp. 11). Es empfiehlt sich, dieses zusammen mit den analytisch gefundenen und sys-

4 Die genannten Fortschreitungsmodelle sind im späten 15. Jahrhundert erstmals ausführlich beschrieben (vgl. Guilielmus 1965 sowie Jans 1986 und Jans 1992). Als Modelle – ursprünglich für das mehrstimmige Stegreifsingen, dem *super librum canere* – sind sie in homophonen Sätzen aller Art zu finden, ganz besonders und häufig durchgehend in der Gattung Tanzlied. Im Zuge der Reformation geraten viele dieser Tanzsätze mit entsprechender Umtextierung auch in den kirchlichen Gebrauch. Sie bilden in der Folge den Grundstock des protestantischen Kirchenlieds, und die Satztechnik mit ihrer modalen Klanglichkeit prägt die Gattung Cantionalsatz bis hin zu den Chorälen J. S. Bachs. Darüber hinaus sind diese Modelle Ausgangspunkt für die Entwicklung einer Neuordnung der Klanglichkeit, wie wir sie in den barocken Oktavregeln systematisiert vorfinden (vgl. Jans 2007).

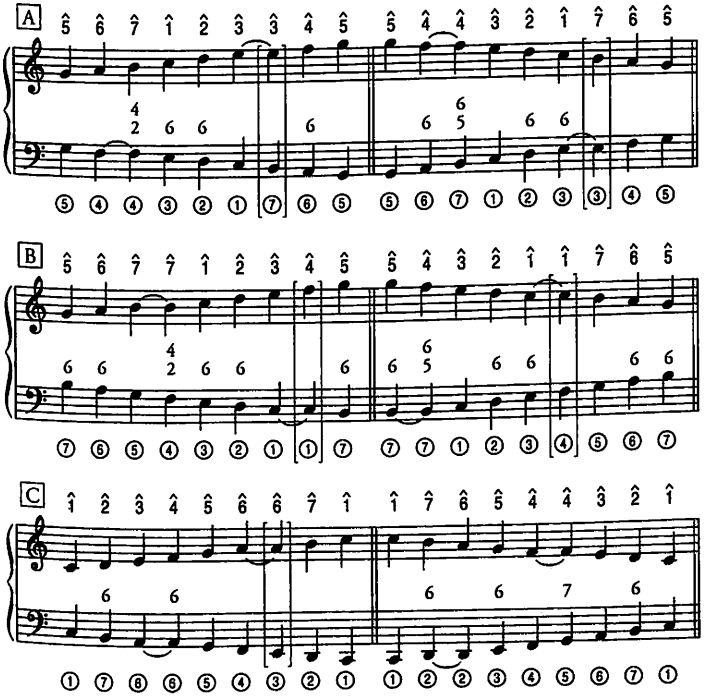
5 Dies würde also bedeuten, dass in Bsp. 5 auf S. 26 der Melodieton a^1 vor dem verminderten Akkord zwei Basstöne erhalten würde, und zwar – dem Modell folgend – zuerst die 10 und dann die 8. Auf dem nachfolgenden Melodieton h^1 käme dann wiederum eine 10 zu stehen, und damit anstelle des verminderten Dreiklangs ein G-Dur-Akkord.

6 Vgl. Santa Maria 1565, 2. Teil, Kapitel 11, f. 23.

tematisch zusammengefassten Gegenbewegungsmodellen[7] von Bsp. 12 zu üben. Sie sind nach folgender Grundregel gebaut:

- Bsp. A folgt der Prämisse: 1-2-3 kontrapunktiert durch 3-2-1 und 4-5-6 durch 6-5-4
- Bsp. B folgt der Prämisse: 1-2-3 kontrapunktiert durch 3-2-1 und 5-6-7- durch 7-6-5
- Bsp. C folgt der Prämisse: 1-2-3 kontrapunktiert durch 1-7-6

Die in Klammern gesetzten Klänge sind entweder Durchgangsakkorde (Quarte im Gerüst) oder Füllakkorde.



Beispiel 12

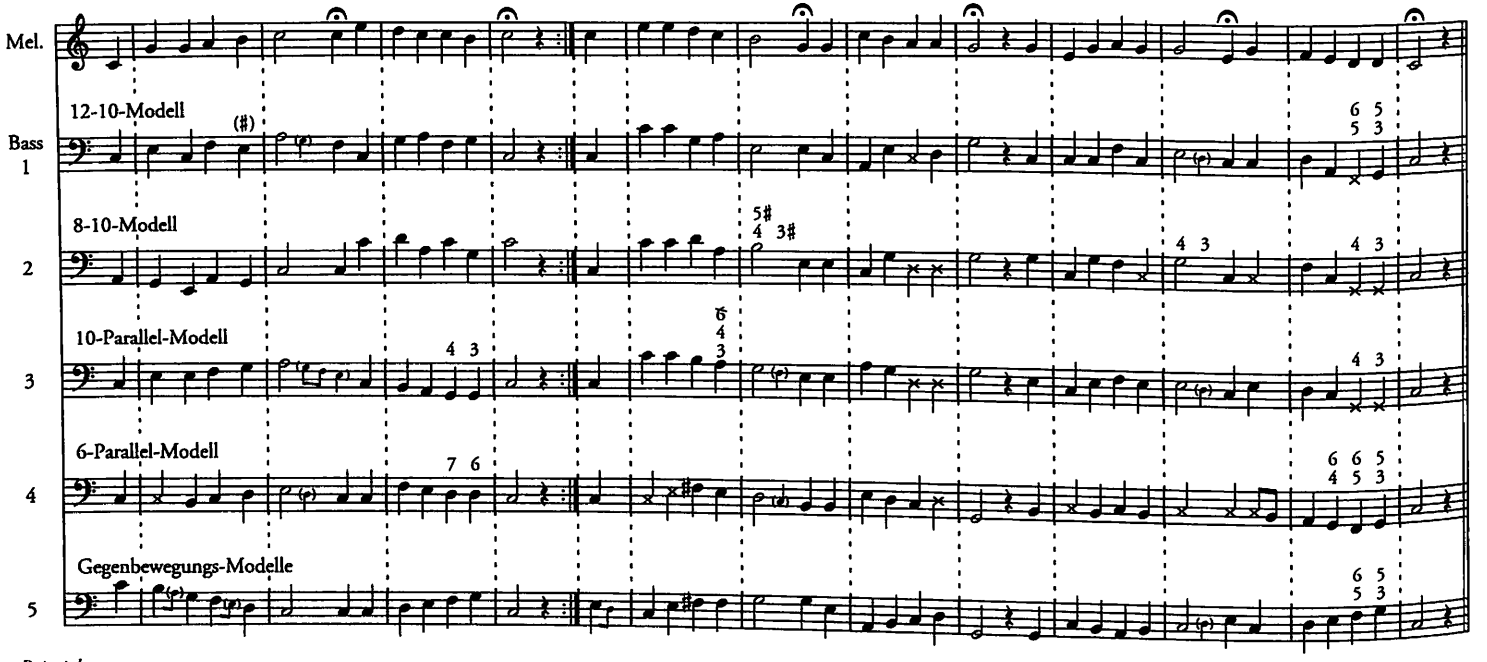
Übungen

- Spiele die verschiedenen Gegenbewegungsmodelle vierstimmig in den üblichen Tonarten.
- Spiele nur ausgewählte Ausschnitte daraus, z. B für eine Bezugsstimme mit den Aufwärtsbewegungen 1̂-2̂-3̂-4̂, oder 5̂-6̂-7̂-1̂, oder 1̂-2̂-3̂-4̂-5̂, oder 3̂-4̂-5̂-6̂ oder 7̂-1̂-2̂-3̂, danach mit den Abwärtsbewegungen 1̂-7̂-6̂-5̂, oder 5̂-4̂-3̂-2̂-1̂, oder 6̂-5̂-4̂-3̂, oder 4̂-3̂-2̂-1̂, und transponiere auch diese Übungen in andere Tonarten.
- Entwickle weitere Möglichkeiten, z. B. mit Bezugsstimme absteigend 4̂-3̂-2̂-2̂-1̂ und dazu aufsteigendem Bass ②-③-④-⑤ + Sprung nach ① (vgl. T. 7/8 in Bsp. 13).

Nach diesen Vorübungen folgt nun die Anwendung auf die Choralmelodie «Valet will ich Dir geben» (vgl. Bsp. 13). Folgende Schritte sind dabei zu berücksichtigen:

- Schreibe unter die Melodie der Reihe nach die verschiedenen Contratenor-bassus-Modelle und bereinige bereits in diesem ersten Schritt Unebenheiten (im Beispiel mit X gekennzeichnet).
- Spiele jede einzelne der Fassungen mehrmals durch, auch in anderen Tonarten. (Beachte dabei, dass die Bezifferung von Bsp. 13 nicht immer vollständig ist.)
- Markiere die dir am besten gefallenden Phrasen bzw. Phrasenausschnitte in den einzelnen Varianten und streiche diejenigen, die dir nicht gefallen bzw. kein brauchbares Resultat ergeben.
- Stelle durch freie Kombination deine persönliche Bestvariante aus allen Modellen her (Wechsel phrasenweise oder gar noch innerhalb der Phrase möglich). Bezliffere sie mithilfe der Oktavregel (→ S. 103ff.) und spiele sie mehrmals, auch in anderen Tonarten.
- Experimentiere mit Chromatisierung und melodischer Ausgestaltung (Durchgängen) – auch in den Mittelstimmen.
- Übertrage das Verfahren auf andere Choralmelodien und übe diese nach demselben Muster.
- Schreibe immer auch wieder einzelne Beispiele vierstimmig aus.

7 Vgl. Jans 2007.



Beispiel 13

Schlussbemerkung: Sehr häufig ergeben sich die Zeilenschlüsse aus den Modellen fast zwangsläufig. Diese Kadenzen sind bisweilen gut brauchbar, bisweilen aber auch nicht. In keinem Falle werden dadurch die im vorstehenden Text von Rudolf Lutz angeregten Überlegungen zur Kadenzdisposition und die ausführlich dargestellten Varianten der Ausformulierung überflüssig, denn sie veranlassen uns zu viel weiter reichenden Überlegungen und führen zu gestalterischen (ästhetischen bzw. rhetorisch-textbezogenen) Entscheidungen.

Das abwägende, künstlerische Konzipieren steht freilich dem geübten Modellanwender auch für die Gestaltung der einzelnen Phrasen gut an. So sollte die Frage, welche der brauchbaren Harmonisierungen am besten passt, immer auch im Hinblick auf melodische Eigenheiten (Höhepunkte, Überraschungen etc.), sowie auf die Textstruktur (z. B. Interpunktion) und den Textinhalt (Affekt, Wortausdeutung) beantwortet werden.

Variationstechniken der mitteldeutschen *Aria variata* und Choralpartita

Markus Schwenkreis

Die Choralpartiten Georg Böhms und Johann Sebastian Bachs stellen in der Geschichte ihrer Gattung einen unübertroffenen Höhepunkt dar. Ihre Entstehung wäre undenkbar ohne die Variationswerke der mitteldeutschen Schule, aus der beide Komponisten hervorgegangen sind. Prägend für diesen Stil waren vor allem Johann Pachelbel (1653–1706) und seine Schüler sowie die älteren Vertreter der Familie Bach, allen voran Johann Sebastians Eisenacher Onkel Johann Christoph (1642–1703). Die Figurierungskunst seiner *Arie variate* ist – wie bei den meisten Werken dieser Gattung – eng verwandt mit den Choralpartiten der Zeit. Auch Georg Friedrich Händel steht mit seinen Variationswerken in dieser Tradition, die ihm sein Hallenser Lehrer Friedrich Wilhelm Zachow (1663–1712) vermittelte.

Der Vorwurf einer gewissen Formelhaftigkeit, den Willi Apel gegenüber den Variationen des späten 17. Jahrhunderts äußerte,[1] kann nicht für alle Werke der mitteldeutschen Schule von der Hand gewiesen werden. Der Grund für die stereotype Verwendung gewisser Variationsmuster ist aber in den meisten Fällen nicht in mangelnder kompositorischer Phantasie zu suchen; sie ist wohl vielmehr dem Bemühen geschuldet, für die ‚Pflichtübungen' des täglichen Improvisationsunterrichtes möglichst einfache, aber handwerklich gediegene Vorbilder bereitzustellen. Vor allem die Kompositionen Pachelbels sind nicht selten Zeugnisse der Unterrichtspraxis einer Organistenschule, durch die – wie gerade erwähnt – auch die beiden größten Meister barocker Clavierkunst gegangen sind. Schon deswegen lohnt sich die improvisatorische Auseinandersetzung mit den Vorbildern ihrer Jugendzeit.

Im Gegensatz zur Passacaglia oder Chaconne ist in der Choralpartita und der *Aria variata* nicht nur der Bass, sondern auch die Oberstimme mehr oder weniger vorgegeben. Beide Linien bilden ein zweistimmiges, harmonisches Gerüst, das in den einzelnen Veränderungen figuriert und umspielt wird. Da man in der Regel an diese Randstimmen gebunden ist und nicht in eine andere Lage ausweichen kann, die besser ‚in den Fingern' läge, wird man gezwungen, sich immer wieder mit ‚unbequemen' Stimmkonstellationen auseinanderzusetzen.

Für eigene Übungen stellen die folgenden Ausführungen Anregungen und Arbeitsmaterial für eine Partita über «Jesu, meine Freude» bereit. Auch Pachelbels Aria prima aus dem *Hexachordum Apollinis* (Bsp. 1) eignet sich hervorragend als Vorlage für eigene Variationen. Die ausgesuchten Notenbeispiele dieses Artikels erleichtern sicherlich den Einstieg, sind aber selbstverständlich kein Ersatz für das persönliche Studium des betreffenden Repertoires. Die folgende Aufstellung gibt (ohne Anspruch auf Vollständigkeit) einen Überblick über mitteldeutsche Variationswerke, die in modernen Ausgaben verfügbar sind:[2]

Andreas Armsdorf (1670–1699)	«Jesu, meines Lebens Leben»
Joh. Christoph Bach (1642–1703)	Aria Eberliniana variata Aria variata a-Moll
Joh. Michael Bach (1648–1694)	«Wenn wir in höchsten Nöten sein»
Joh. Sebastian Bach (1685–1750)	«Ach, was soll ich Sünder machen» (BWV 770) «Christ, der du bist der helle Tag» (BWV 766) «O Gott, du frommer Gott» (BWV 767) «Sei gegrüßet, Jesu gütig» (BWV 768)
Georg Böhm (1661–1733)	«Ach wie nichtig, ach wie flüchtig» «Freu dich sehr, o meine Seele» «Gelobet seist du, Jesu Christ» «Wer nur den lieben Gott lässt walten» Aria: «Jesu, du bist allzu schöne»

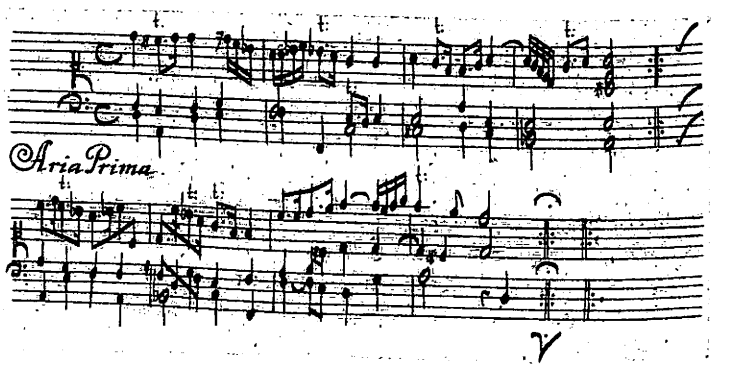
1 Apel 1967, S. 629.

2 Vgl. u. a. Armsdorf 2006, J. Chr. Bach 2002, J. M. Bach 1987, Böhm 1986, Buttstett 2006, Pachelbel 1699 bzw. 1999-, Vetter 2006, Zachow 2006, Walther 1998-1999.

Joh. Heinrich Buttstett (1666–1727)	«Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ»
	«O Gott, du frommer Gott»
	«Wo soll ich fliehen hin?»
	Aria F-Dur (1713)
G. F. Händel (1685–1759)	Air d-Moll (HWV 428/5 bzw. 449/5)
	Aria con variazioni B-Dur (HWV 434/3)
Johann Pachelbel (1653–1706)	«Alle Menschen müssen sterben» (*Musicalische Sterbensgedanken* 1683)
	«Christus, der ist mein Leben» (1683)
	«Ach, was soll ich Sünder machen» (1683)
	«Herzlich tut mich verlangen» (1683)
	«Freu dich sehr, o meine Seele»
	«Was Gott tut, das ist wohlgetan»
	«Werde munter mein Gemüte»
	Aria variata 1–6 (*Hexachordum Apollinis* 1699)
Nikolaus Vetter (1666–1734)	«Allein Gott in der Höh sei Ehr»
	«Jesu, meine Freude»
Friedr. Wilh. Zachow (1663–1712)	«Jesu, meine Freude»
	«Nun komm der Heiden Heiland»
Joh. Gottfried Walther (1684–1748)	«Jesu, meine Freude»

1. Das Thema

Als Themen für Choralpartiten kommen möglichst schlichte, liedhafte Melodien in Frage. Sie bewegen sich vorwiegend in Vierteln. Achtelauftakte, Synkopen oder gar Metrumswechsel, wie sie für Choralmelodien der Renaissancezeit typisch sind, werden nötigenfalls eingeebnet.[3] Zu Beginn der Partita wird das Choralthema in der Regel mit einem einfachen homophonen Satz vorgestellt. Dieser kann vollstimmige Elemente enthalten (v. a. bei J. S. Bach und Böhm), oder als konsequent vierstimmiger ‚Chorsatz' gestaltet sein. In einigen Kompositionen ist der eröffnende Choral nur mit einem bezifferten Bass notiert. Hier bleibt die konkrete Ausführung dem Spieler überlassen.[4] Einigen Partiten fehlt der einleitende Choralsatz ganz. Es ist anzunehmen, dass er in diesem Fall bei einer Aufführung improvisierend ergänzt wurde.



Beispiel 1: Johann Pachelbel, Thema der Aria prima aus Hexachordum Apollinis

Dagegen wird das in Reprisenform gestaltete Thema einer *Aria variata* meist mit einem vorwiegend dreistimmigen Satz präsentiert. Auch hier bewegt sich das Grundgerüst der Melodie in Vierteln, wird jedoch mit galanten Achtelnoten, vereinzelten Sechzehnteln, Punktierungen oder wesentlichen Manieren ‚cantabel' umspielt und der Satz durch nachschlagende Noten sowie rhythmisierte oder freie Arpeggi belebt (Bsp. 1). Vergleichbare Elemente finden sich auch in den eröffnenden Choralsätzen mancher Partiten (z. B. in J. S. Bachs «Ach, was soll ich Sünder machen»). In Georg Böhms «Freu dich sehr, o meine Seele» ist das Choralthema sogar gänzlich im ‚Aria-Stil' gestaltet.

3 → Vgl. Bsp. 4 bzw. 5 auf S. 215.

4 In den meisten modernen Ausgaben werden in solchen Fällen die Mittelstimmen fälschlicherweise durchgehend in enger Lage ergänzt, was bei grosser Distanz zwischen Bass und Melodie jedoch zu klanglichen Lücken führt.

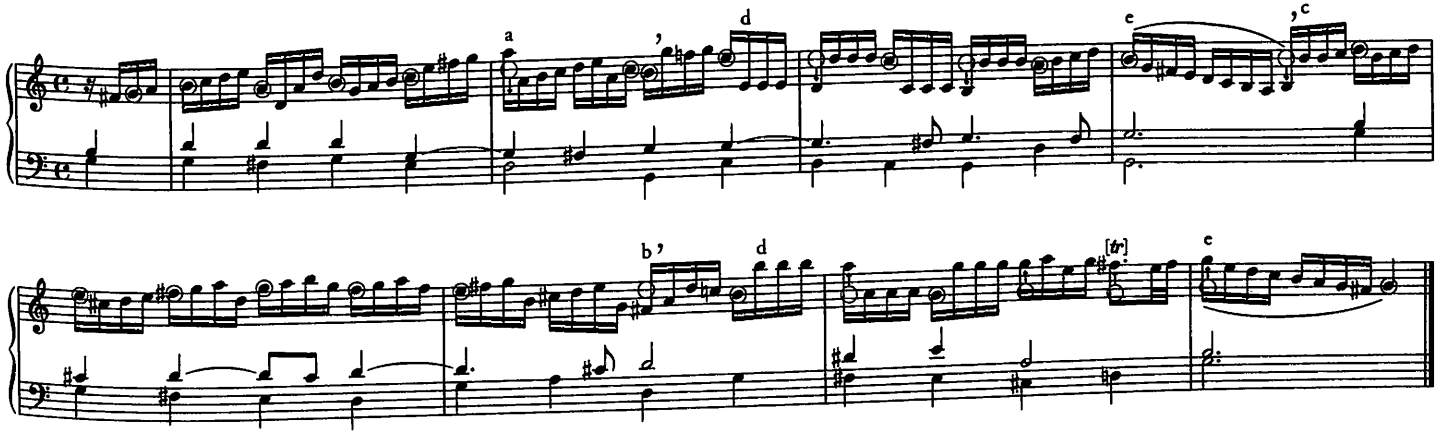
2. Sechzehntelketten in einer Stimme

Die Umspielung der Unter- bzw. Oberstimme eines mehrstimmigen Satzes (eines Madrigals oder einer Motette) gehörte schon im 16. Jahrhundert zu den Standardaufgaben einschlägiger Diminutionslehren.[5] Schon damals war wohl zum einen die gute Hörbarkeit, zum anderen die nach unten bzw. oben offene Bewegungsfreiheit der Randstimmen ausschlaggebend für deren bevorzugte Variation. Mittelstimmen lassen sich dagegen wesentlich schwieriger diminuieren, da sie leicht mit den sowohl über als auch unter ihnen liegenden Linien in Konflikt geraten.

Die Ober-, Mittel- und Unterstimmenvariationen der hochbarocken Choralpartita unterscheiden sich in wesentlichen Punkten von ihren ‚Vorgängern'. So sind sie im Regelfall nur dreistimmig. Außerdem läuft die diminuierte Stimme in mehr oder weniger kontinuierlicher Sechzehntelbewegung ab, die – alle Phrasenenden überspielend – erst am Ende der Variation zum Stehen kommt.

Laufender Diskant

Bei diesem Veränderungstyp wird die Choralmelodie in Sechzehntelnoten diminuiert. In der Regel entspricht die erste Note einer jeden Sechzehntelgruppe der jeweiligen Choralnote.[6] Ausnahmen finden sich vor allem bei Tonwiederholungen und längeren Noten in der Choralmelodie. In diesen Fällen kann sich die Figuration, um Monotonie zu vermeiden, frei in der Harmonie bewegen (Bsp. 2-a). Eine weitere Ursache für die Lösung von der Chorallinie ist die leer klingende Oktav von Kadenzen. In den meisten Fällen führt Pachelbel die figurierte Oberstimme (so wie bei b) zuerst in die ‚fehlende' Terz und liefert den eigentlichen Zielton der Tenor- oder Diskantklausel erst später nach. Bei der Schlusskadenz kann auch alternativ dazu die Terz als vierte Stimme frei zum Oktavklang hinzutreten. Sie erklingt dann in der rechten Hand auf der Schlussnote als Untersext oder in einem vollständigen Akkord.[7]



Beispiel 2: Johann Pachelbel, Partita 2 aus «Christus, der ist mein Leben»

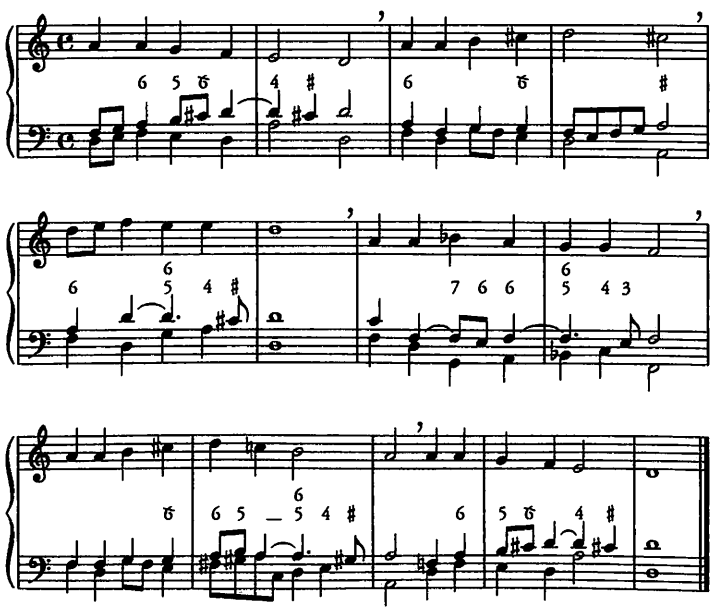
5 So beispielsweise bei Ortiz 2003, S. 83–84 oder (für den Bereich der Tastenmusik) in den *fabordones* von Antonio de Cabezón. Bei diesen folgt auf das ‚Thema' je eine Diminution der Oberstimme, der Mittelstimmen und des Basses (vgl. Cabezón 2001, S. 52–74).

6 In Bsp. 2 und auch in einigen folgenden Beispielen ist der Ort der zu erwartenden Choralnote mit einem Kreis markiert.

7 So z. B in Pachelbels Partita 2 von «Was Gott tut, das ist wohlgetan».

Nicht selten ‚fehlt' beim Figurieren eine einzelne Note. In diesem Fall leisten einzelne Tonrepetitionen gute Dienste (Bsp. 2-c). Als ‚Klopfmotiv'[8] sind sie vor allem für die Zeit um 1700 typisch, sollten aber nur punktuell gebraucht werden (d). Pachelbel kombiniert sie mit einer Oktavversetzung einzelner Cantus-firmus-Töne und erweitert dadurch den Ambitus der Sololinie. Der so geschaffene Raum bietet an anderer Stelle Platz für elegante Verbindungslinien (e). Nachahmenswert an Pachelbels Variation sind auch der auftaktige Beginn und der auslaufende Schluss: Angestoßen durch den Viertelauftakt der linken Hand kommt die Sechzehntelkette der Oberstimme in Gang, am Ende trägt sie ihre eigene Bewegungsenergie über das Ziel hinaus.

Um eine Variation mit diminuierter Oberstimme improvisieren zu können, sollte man sich – Pachelbels Vorbild folgend – zuerst einen dreistimmigen Satz erarbeiten, dessen Mittelstimme vollständig in der linken Hand liegt (Bsp. 3). Denn dies ermöglicht erst eine flüssige Ausführung der durchgehenden Sechzehntelkette in der rechten Hand.



Beispiel 3: Ein [1-2]-Gerüstsatz zum Choral «Jesu, meine Freude»

Die Bassführung unterscheidet sich hier in mancherlei Hinsicht von derjenigen eines vierstimmigen Satzes. Auch die Mittelstimme muss geschmeidiger geführt werden, da sie gleichzeitig die Rolle von Tenor und Alt übernimmt. Beim Verfassen von eigenen Sätzen sollte man auf folgende Punkte achten:

- Der Bass sollte sich eher stufenweise bewegen. (Eliminiere unnötige Sprünge durch die Verwendung von Sextakkorden!)
- In den Vorbildern wird durch eine relativ große Distanz zwischen linker und rechter Hand die solistische Wirkung der Oberstimme verstärkt. (Versetze gegebenenfalls den Bass um eine Oktav nach unten!)
- Allzu tief liegende und dadurch schlecht klingende Terzen und Quartvorhalte sollten vermieden werden. (Transponiere nötigenfalls den gesamten Satz nach oben und achte dabei darauf, dass die Melodie den gewöhnlichen Ambitus eines Chorsoprans nicht wesentlich über- oder unterschreitet!)
- Terzlose Oktavklänge in Kadenzen sind unvermeidbar. (Versuche immer wieder, die fehlende Terz in der figurierten Oberstimme zu berühren oder ‚nachzuliefern'!)

Übungen

1. Improvisiere eine Variation mit laufendem Diskant über «Jesu meine Freude», indem du – mithilfe der Übersicht auf der gegenüberliegenden Seite – die Oberstimme von Bsp. 3 diminuierst. Achte dabei darauf, dass die Figuration (abgesehen von den oben erwähnten Ausnahmen) exakt dem Verlauf der Choralmelodie folgt, also auf jedem Viertelschlag der vorgegebene Choralton erklingt.
2. Komponiere dreistimmige Sätze zu mehreren Chorälen in [1-2]-Disposition (Melodie rechts, Bass und Mittelstimme links) und vergleiche die eigenen Lösungen mit originalen Vorbildern. Transponiere die eigenen und die fremden Sätze in andere Tonarten. (Dann fließen die für diese Satzart typischen Stimmführungen bald von alleine in die Hände.)
3. Verfasse zu diesen Sätzen – komponierend oder improvisierend – Variationen mit laufendem Diskant.

8 Vgl. Zehnder 2009, S. 501–503.

Figuren für die Sechzehnteldiminution

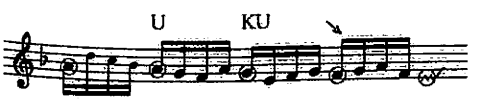
Die folgende Übersicht stellt einige typische Figuren für die Diminution mit durchgehenden Sechzehntelnoten zusammen und exemplifiziert deren Anwendung für den Beginn von «Jesu, meine Freude». Den gesamten Choral mit nur einer Figur ‚durchzudeklinieren' entspricht nicht der gängigen Praxis, kann aber eine gute Übung sein. Dabei sollte man sowohl auf die harmonischen Vorgaben der linken Hand, als auch auf einen möglichst abwechslungsreichen Verlauf der entstehenden Linie achten. Einige Stichnoten in den Beispielen zeigen Stellen, wo eine Abweichung von der Figur nötig oder erwünscht sein könnte.

1. Abtaktige Figuren mit gleichem Anfangs- und Endton

Wenn Anfangs- und Endton gleich sind, ergeben sich bei der Figuration eines Gerüstsatzes keine Stimmführungsprobleme.[9] Deshalb sind diese Motive besonders einfach zu handhaben. Bei halben Noten oder repetierten Noten im Choral (wie hier gleich zu Beginn) empfiehlt sich die Kombination mit einer auftaktigen Figur.

1.1 ‚Frère-Jacques-Motiv'

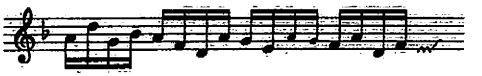
Eine beliebte Figur für Bassdiminutionen, benannt nach dem Beginn des gleichnamigen Kanons (siehe im folgenden Bsp. die letzte Viergruppe). Um Monotonie zu vermeiden, aber auch aus harmonischen Gründen, sollte man ebenso deren Umkehrung (U), Krebs und Krebsumkehrung (KU) verwenden.



1.2 ‚S-Figur'

1.3 ‚Arpeggio'

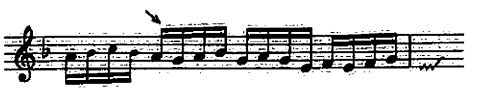
Die Arpeggiofigur folgt der Harmonie, die durch die linke Hand (siehe Bsp. 3) vorgegeben ist.



2. Andere abtaktige Figuren

2.1 ‚Wechselnote plus'

Die letzte Note berührt meist eine beliebige Konsonanz, kann aber auch (wie bei einer *superiectio*- oder Durchgangsfigur) dissonant sein.



2.2 ‚Cambiata-Motiv'[10]

Ein Motiv, das sich hauptsächlich für fallende Sekundgänge gut eignet.

9 Vgl. hierzu die Ausführungen Girolamo Dirutas zum *diminuire osservato* (→ S. 321).

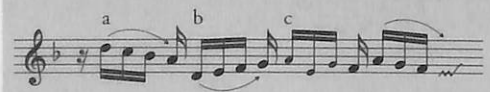
10 Für die Benennung dieser Figur wurde ein Begriff der klassischen Kontrapunktlehre verwendet: Als *nota cambiata* wird dort eine melodische Figur bezeichnet, die in vergleichbarer Weise aus einer Durchgangsdissonanz abspringt (vgl. Schubert 1999, S. 61).

3. ‚Auftaktige Viererbündel'[11]

Auftaktige Fügungen wirken besonders elegant, da sie die einzelnen Choraltöne gewissermaßen miteinander verketten und zielgerichtet zum nächsten Ton führen. Oft beginnt der Auftakt sogar mit einem Sprung in eine Dissonanz, der erst durch das Erreichen des Zieltons seinen Sinn erhält. Alle auftaktigen Figuren können auch, zum Beispiel zu Beginn einer neuen Phrase, mit einer Pause beginnen.

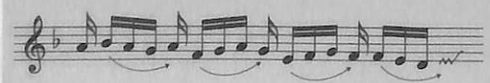
3.1 ‚Tetrachord-Motiv' (*tirata mezza*[12])

Dieses Motiv, dessen Gebrauch anfangs einiges Nachdenken erfordert, zählt wohl wegen seiner Wandelbarkeit zu den beliebtesten Figuren des Repertoires. Der Auftakt beginnt eine Quart ober- (a) bzw. unterhalb (b) des Zieltons und führt in diesen über einen fallenden bzw. steigenden Tetrachord. Tritonussprünge und vor allem ein Tritonusverhältnis zwischen Anfangs- und Zielton der *tirata mezza* können durch einen Wechsel der Bewegungsrichtung oder die Verwendung einer anderen Figur (c) vermieden werden.

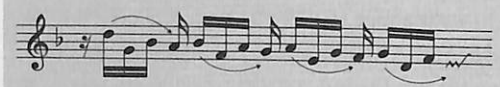


3.2 ‚Doppelschlag-Motiv'

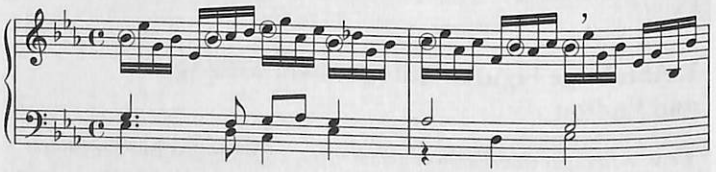
Ähnlich wie bei einem Doppelschlag umkreist der Auftakt, beginnend auf der oberen oder der unteren Nebennote, den Zielton.



3.3 ‚Vater-unser-Motiv'[13]



Bsp. 2 weist in der rechten Hand nur an wenigen Stellen Akkordbrechungen auf. Wird die Oberstimme hingegen durchgängig arpeggiert, verändert ein solches Vorgehen – selbst bei gleichbleibender linker Hand – die Affektlage der Variation tiefgreifend (Bsp. 4).



Beispiel 4: Johann Christoph Bach, Beginn der Variatio 7 aus Aria Eberliniana variata

Daneben kann auch eine Differenzierung der linken Hand den Charakter des ‚laufenden Diskants' beeinflussen. So unterstreicht in Johann Sebastian Bachs Partiten 3 und 6 über «Ach, was soll ich Sünder machen» ein mit Pausen durchsetzter, beibehaltener Rhythmus in der Begleitung die motorische Energie der rechten Hand. Wesentlich typischer für das mitteldeutsche Repertoire ist jedoch eine zweistimmige Variante mit Andante-Bass.[14]

11 Zehnder 2009, S. 518.

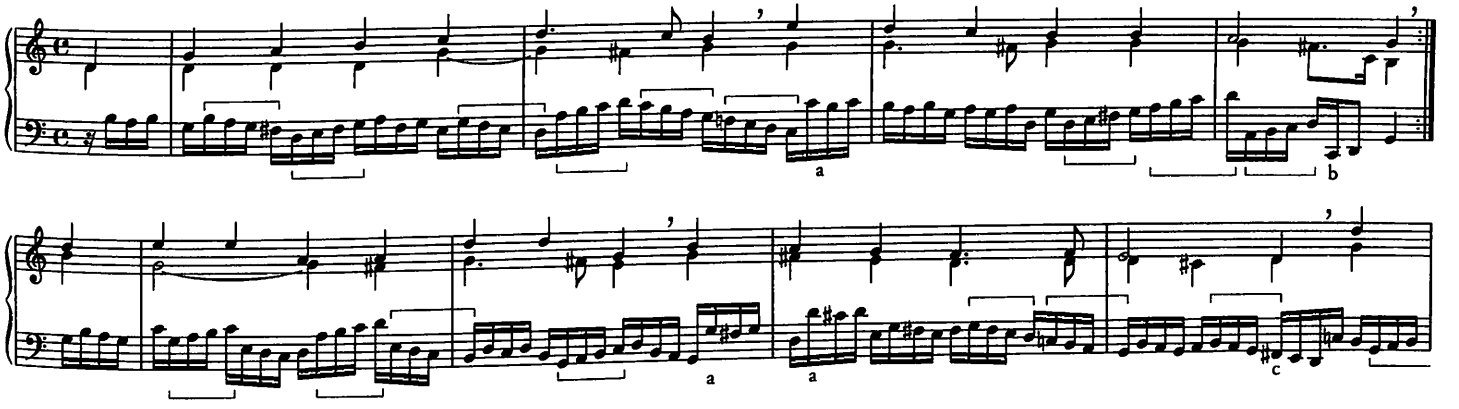
12 Zu diesem Begriff vgl. Bartel 1997, S. 260–262.

13 Der Name spielt auf den Orgelbüchlein-Choral «Vater unser im Himmelreich» (BWV 636) an, in dem dieses Motiv durchgehend verwendet wird.

14 Dieser Variationstyp findet sich bei Armsdorf (Var. 6), Buttstett («O Gott, du frommer Gott» Var. 4), Pachelbel («Christus, der ist mein Leben» Part. 6), Vetter («Jesu meine Freude» Var. 6) und J. Chr. Bach (Aria variata, Var. 5). Auch die dritte Variation aus J. S. Bachs «Sei gegrüsset, Jesu gütig» wäre dieser Liste hinzuzufügen. Deren individueller Charakter und die konsequente motivische Durchgestaltung der rechten Hand machen es jedoch schwer, hier von einem Variations-‚Typ' zu sprechen.

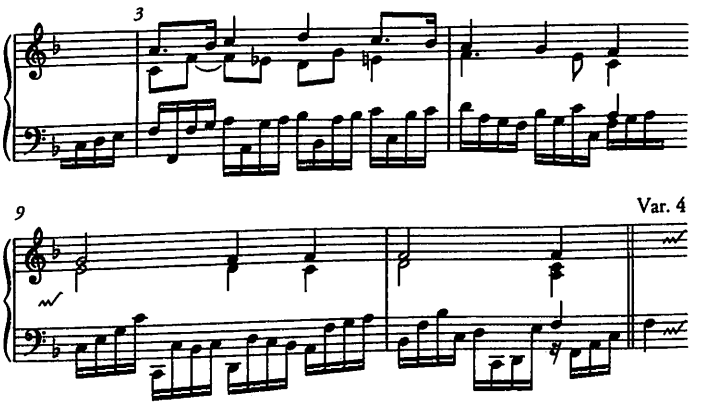
Laufender Bass

Im Variationstyp ‚laufender Bass' sind die Verhältnisse im Vergleich zum ‚laufenden Diskant' umgekehrt: Choralmelodie und Mittelstimme liegen nun in der rechten Hand (siehe Bsp. 5 und die Vorlage für eigene Übungen bei Bsp. 10), die solistische Sechzehntelkette in der linken.[15] Fast alle derartigen Sätze des untersuchten Repertoires sind dreistimmig, verzichten also auf eine – durchaus vorstellbare – akkordische ‚Generalbass-Aussetzung' der Begleitung. Die meisten Bässe nutzen den gesamten zur Verfügung stehenden Ambitus von circa zwei Oktaven (*C* bis *c*^{1}). Die dafür nötigen Oktavversetzungen der Gerüstnoten sind deshalb noch häufiger als im Satztyp ‚laufender Diskant' zu finden.



Beispiel 5: Johann Pachelbel, Partita 3 aus «Was Gott tut, das ist wohlgetan»

Elegant wird Pachelbels Bassführung nicht zuletzt durch die in Bsp. 5 mit Klammern markierten ‚auftaktigen Tetrachorde' und die Oktavsprünge in der Figuration. Vor allem die Kombination von Wechselnote und Oktavsprung (a) ist typisch für solche Bässe und für den Improvisator ein leicht zu beherrschendes ‚Notfallprogramm'. Je nachdem ob der Oktavsprung vor oder nach der Wechselnote erklingt und ob er nach oben oder unten erfolgt, stehen bereits bei dieser einfachen Ausführung mehrere Varianten zur Verfügung. Wechselt man während der Wechselnote in die höhere oder tiefere Oktav, entstehen expressive Non- und Septimsprünge (b). In seiner Partita «Gelobet seist du, Jesu Christ» treibt Georg Böhm diese Idee auf die Spitze (Bsp. 6) und stellt mit seinem Bass die Treffsicherheit des Spielers auf die Probe. Bei der Ausführung einer solchen Variation (und noch mehr bei deren Improvisation!) darf der technische Aufwand – ähnlich wie die virtuosen Saitenwechsel eines Gambensolos – durchaus hörbar sein. Schließlich ist mit diesen Sprüngen auch eine Steigerung des Ausdrucks verbunden.

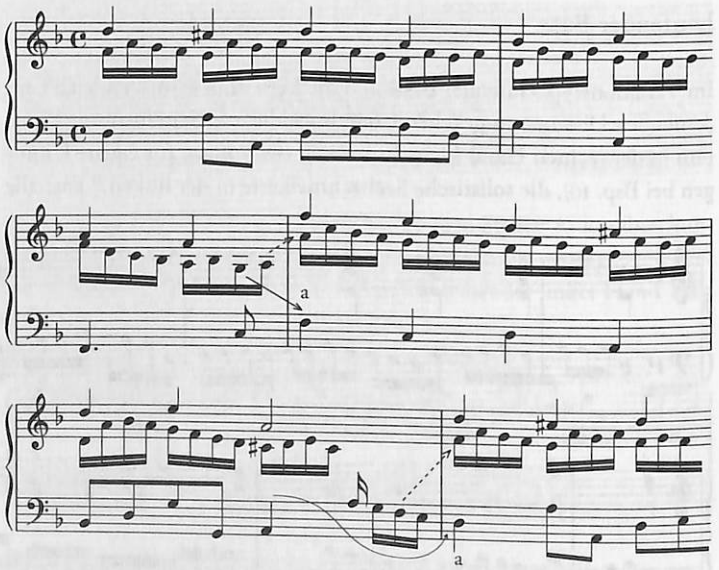


Beispiel 6: Georg Böhm, Variatio 3 aus «Gelobet seist du, Jesu Christ»

15 Bei einer Ausführung auf der Orgel legt diese konsequente Verteilung auf beide Hände eine zweimanualige Ausführung nahe. Aus Gründen der Durchhörbarkeit spielt man das Bass-Solo mit Vorteil auf einem Zungenregister.

Vor allem die Bassklausel ist bei der Unterstimmendiminution eine häufige Fehlerquelle. Denn die fallende Tonleiter zwischen Quint- und Grundton liegt quasi schon ‚in der Hand'. Folgt die Melodie jedoch – wie in den meisten Fällen – gleichzeitig einer Tenorklausel, sind die Oktavparallelen vorprogrammiert. Sie lassen sich im letzten Moment durch eine Änderung des Bassgerüsts verhindern, indem die Basslinie zur Terz zurückgebogen wird (vgl. Bsp. 11-h). Eleganter wirkt der dadurch entstehende Sextakkord jedoch, wenn er über einen Tetrachord-Auftakt von oben erreicht wird (Bsp. 5-c). Auch beim laufenden Bass können Arpeggi und gebrochene Harmonien mit weiten Sprüngen den Affekt der Variation verändern:

Beispiel 7: Johann Pachelbel, Variatio 4 der Aria quarta aus Hexachordum Apollinis



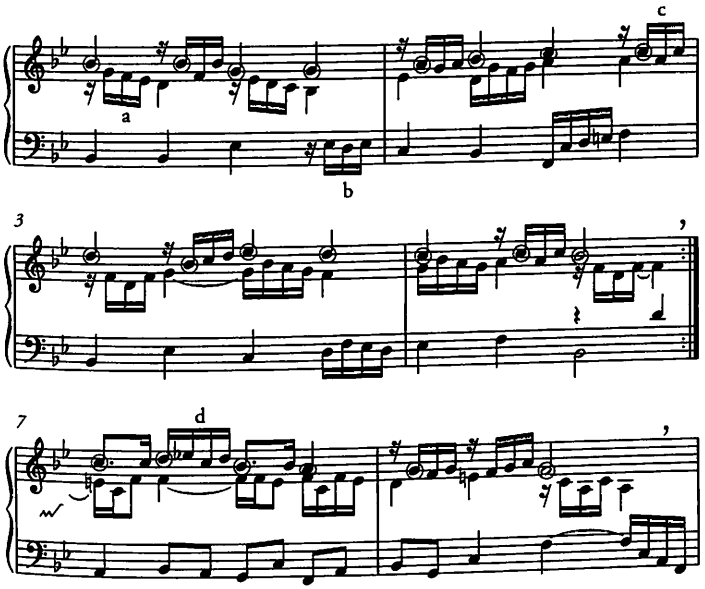
Beispiel 8: G. F. Händel, Air (Double 3) aus der Suite *Nr. 3 d-Moll HWV 428*

Laufende Mittelstimme

Wie bereits erwähnt, ist eine durchgehende Diminution der Mittelstimme wesentlich seltener im Repertoire zu finden. Sie ist jedoch eine gute Vorbereitung auf Variationstypen mit wandernden Motiven und sollte schon deshalb ins Übeprogramm aufgenommen werden. Bei der Formulierung des Gerüstsatzes ist auf einen möglichst großen Abstand zwischen Melodie und Mittelstimme zu achten: Wenige Terzen, dafür viele Sexten sowie vereinzelte Quinten und Oktaven schaffen Raum für die Sechzehntelkette. Besonders elegant wirkt die laufende Mittelstimme, wenn sie scheinbar in eine der Randstimmen hineinfiguriert, den Faden aber dann an völlig anderer Stelle wieder aufnimmt (Bsp. 8-a).

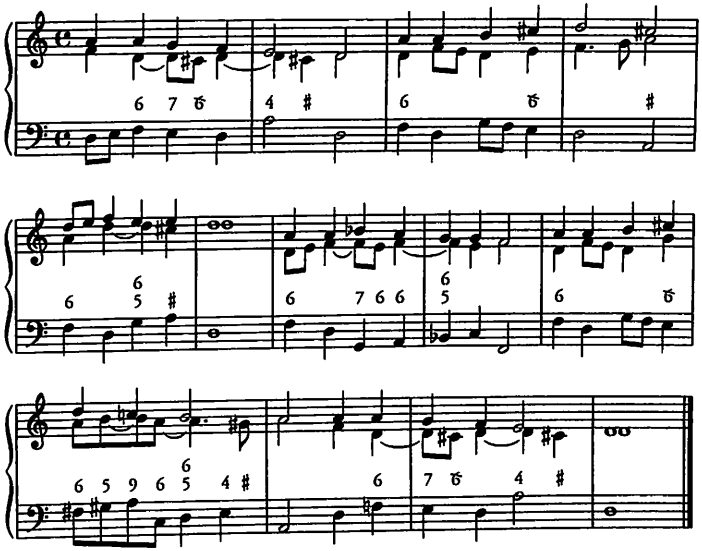
3. Wandernde Sechzehntelmotive

In vielen Variationen beschränkt sich die Figuration nicht auf eine einzelne Stimme, sondern wandert als unablässige Folge von ‚auftaktigen Viererbündeln' durch den drei- bis vierstimmigen Satz. Andreas Armsdorf verwendet in Bsp. 9 neben den typischen auf- oder absteigenden Tetrachorden (a) auch Wechselnoten (b) und Pendelbewegung (c) als auftaktige Sechzehntelgruppen, denen jeweils eine Sechzehntelpause vorausgeht; ein Achtelnoten-Durchgang wird mithilfe einer *superiectio*-Figur umspielt (d); auch sonst enthält dieser kurze Auszug noch eine Vielzahl weiterer Gestaltungsmöglichkeiten für diesen Variationstypus.

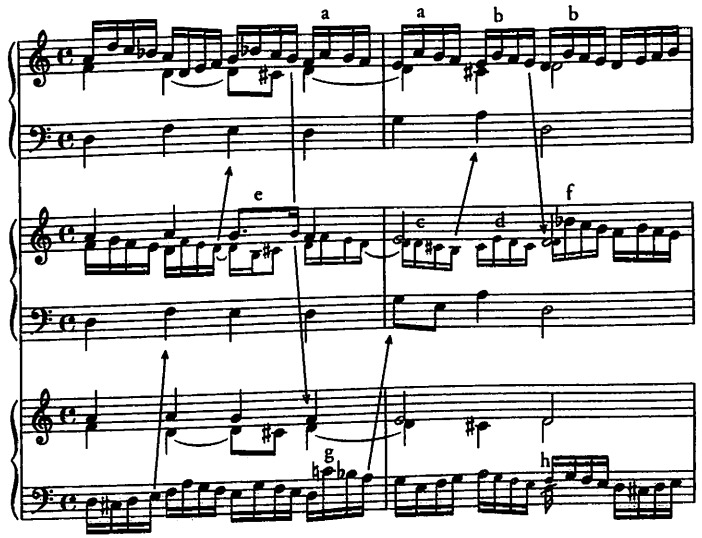


Beispiel 9: Andreas Armsdorf, Variatio 1 aus «Jesu, meines Lebens Leben»

Jede der oben genannten auftaktigen Sechzehntelgruppen kann zur Figuration eines Gerüstsatzes wie in Bsp. 10 verwendet werden. Um sich darin zu üben, kann man – als Etüde – jede der drei Stimmen mit Hilfe ein- und desselben Motivs figurieren. Bsp. 11 zeigt eine entsprechende Deklinationsübung für die Tetrachord-Umspielung der ersten Zeile. (Die Anbringung des Motivs ist nicht immer möglich, abweichende Figurationen sind mit Stichnoten kenntlich gemacht.)



Beispiel 10: Ein dreistimmiger [2-1]-Gerüstsatz zum Choral «Jesu, meine Freude»



Beispiel 11: Beginn einer Tetrachord-Deklination zum Gerüstsatz von Bsp. 10

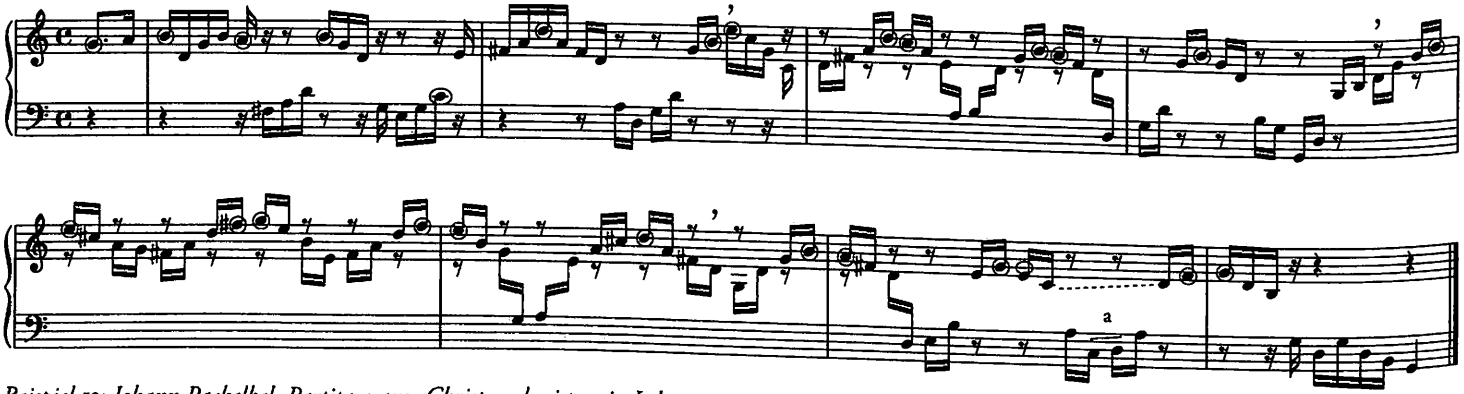
Es ist klar zu erkennen, dass vor allem bei längeren Gerüstnoten das Motiv in eine andere Stimme wandern sollte, um monotone Wiederholungen (Bsp. 11, a und b) zu vermeiden. Vor allem in der Mittelstimme verursacht unsere Figur, zum Beispiel bei der Auflösung des Diskantklausel-Vorhalts (c) Probleme: Von oben kommend würde sie mit der Melodie in Konflikt geraten, von unten kommend stünden die Ecktöne (hier: *g* und *cis'*) im unschönen Tritonusverhältnis. Eine ‚zurückgebogene' Variante des Motivs, die in der Art eines Doppelschlags die Zielnote umkreist, schafft in diesem Fall Abhilfe. Ebenso auch in anderen Fällen, in denen sich eine Mittelstimmen-Durchführung des Motivs verbietet (d).[16]

Bei Vorhalten auf Achtelebene bietet sich ein Wechsel in den *style luthé* an (e). Längere Schlussnoten lassen sich mit Vorteil durch eine 6-5-4-3-Bewegung, oft in Kombination mit einem 4-3-2-1-Tetrachord, figurieren (f). Die Ausgangsnote des Tetrachords kann auch eine angesprungene Dissonanz sein (wie z. B. bei b). Diese wirkt umso eleganter, wenn sie als Quasidurchgang aus einer anderen Stimme ‚herausfließt' (g). Die Bassklausel widersetzt sich der Tetrachord-Figuration (h).

Beherrscht man erst die Anbringung dieser und anderer Figuren in jeder Stimme, ist es kein Problem mehr, ein gleichbleibendes Motiv durch die Stimmen wandern zu lassen. Die Pfeile in Bsp. 11 deuten nur eine der zahllosen Möglichkeiten an. Eine derartige konsequente Durchführung ein- und desselben Motivs ist in den mitteldeutschen Variationswerken aber eher selten. Lediglich Johann Christoph Bachs Tetrachord-Variationen könnten in dieser Hinsicht als Vorbild für die beibehaltenen Motive in Johann Sebastian Bachs Partiten in Frage kommen.[17]

4. Brechungen

Die melodische Brechung zweier oder mehrerer Stimmen eines harmonischen Satzes ist eine der grundlegenden Veränderungstechniken des Hochbarock.[18] Sie kommt in allen Gattungen der Claviermusik dieser Zeit – mit einer unüberschaubaren Vielfalt von Bewegungsmustern und rhythmisierten Arpeggi – zur Anwendung. Eine ihrer einfachsten, aber klanglich wirkungsvollsten Varianten ist das einstimmige Arpeggio, das aus der Brechung eines vierstimmigen, gleichmäßig auf beide Hände verteilten Satzes entsteht (Bsp. 12).



Beispiel 12: Johann Pachelbel, Partita 4 aus «Christus, der ist mein Leben»

16 Ein Tetrachord von oben würde hier zu Einklangsparallelen mit dem Sopran, von unten zu unschönen Gegenakzentparallelen (*a–d'* im Alt gegen *a–d* im Bass) führen.

17 Man vergleiche Johann Christoph Bachs Var. 4 und 11 der *Aria Eberliniana variata* oder Var. 4 der *Aria variata* a-Moll mit J. S. Bachs Part. 3 und 5 von «O Gott, frommer Gott». In den verwandten Orgelbüchlein-Chorälen «Es ist das Heil uns kommen her» und «Vom Himmel hoch, da komm ich her» verdichtet eine zusätzliche obligate Pedalstimme den ohnehin schon komplexen Satz.

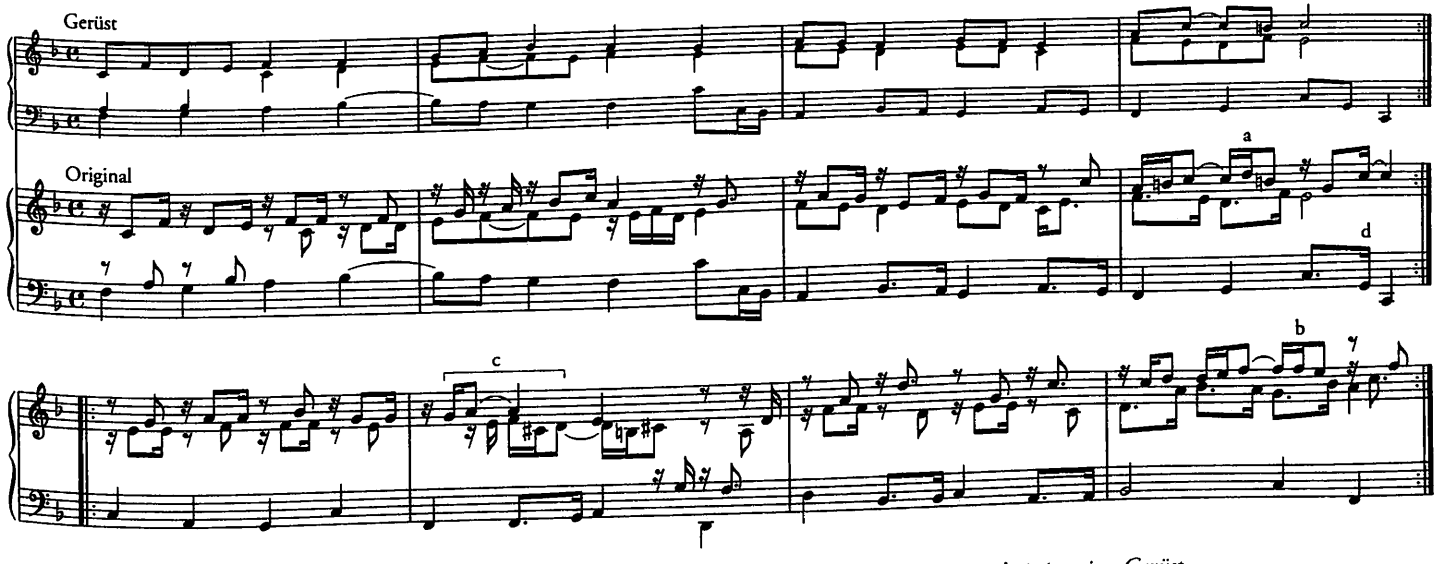
18 → S. 146.

In Pachelbels Variation sorgen Lagenwechsel, unterschiedliche Brechungsmuster und die ständige Umkehrung der Bewegungsrichtung des Arpeggios für Abwechslung. Vereinzelte Parallelen im Gerüstsatz (v. a. in den Mittelstimmen) sind offensichtlich möglich und tatsächlich kaum hörbar (Bsp. 12-a). Ansonsten bewegt sich der Satz in einer relativ hohen Lage und berührt nur selten Töne unter *g*. Durch die Aufteilung ‚zwei Sechzehntel links – zwei Sechzehntel rechts'[19] ergibt sich fast wie von selbst eine ‚violinistische' Artikulation der Figuration.

Eine besondere Spielart der harmonischen Brechung stellt der im 17. und frühen 18. Jahrhundert auf Tasteninstrumenten gebräuchliche *style luthé* dar. Er imitiert durch den Gebrauch idiomatischer Wendungen und das Liegenlassen der Finger bis zum nächsten Harmoniewechsel den Klang der Laute und das Nachklingen ihrer Saiten. Die dafür verwendete Notationsweise ist wesentlich komplizierter als das klangliche Ergebnis, das nicht selten einfachsten Akkordprogressionen folgt (siehe Bsp. 13).

Nur vereinzelt ist eine ganze Variation im *style luthé* geschrieben. Dafür tritt er aber sehr oft im Wechsel mit anderen Brechungen auf und sorgt vor allem in der Kadenz für einen vollstimmigen Schlussklang.

Einige Bemerkungen zu Bsp. 13: Während der Bass auf jeder Eins allein oder mit maximal einer weiteren Stimme erklingt, werden die übrigen Töne des Akkords nacheinander (oft in der gleichen Reihenfolge) angeschlagen und bleiben dann bis zum nächsten Harmoniewechsel liegen. Gebundene Dissonanzen werden durch eine *suspectio* (a) oder die Repetition der Vorhaltsnote (b) hervorgehoben. Sie wären sonst im durchgehenden Legato des Satzes nur schwer als strukturell wichtige Noten erkennbar. Gelegentliche Brechungen der Harmonie mit der unteren Nebennote (*cercar della nota*) bringen Abwechslung in den Satz und sind vor allem für länger stehenbleibende Harmonien geeignet (c).[20] Typisch sind auch die nachschlagenden Quarten in der rechten Hand auf Schlussakkorden, deren 3-1-Bewegung oft von der linken Hand (auch als Quintfall wie bei d) nachgeahmt wird.



*Beispiel 13: Johann Pachelbels Variatio 2 der Aria tertia (*Hexachordum Apollinis*) und (zu Beginn) deren dreistimmiges Gerüst*

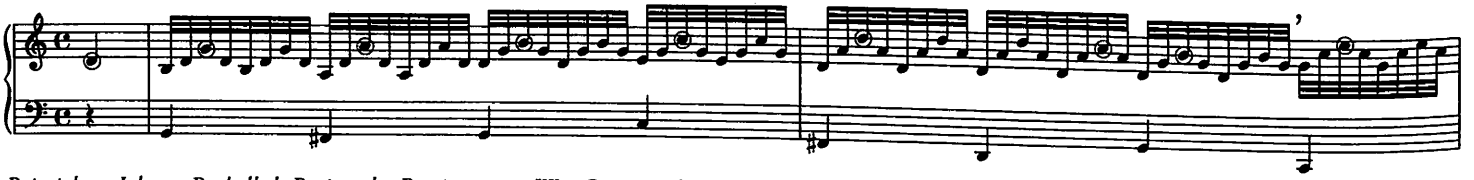
19 Eine vergleichbare Verteilung auf beide Hände verwenden Zachow in seiner Arpeggiovariation zu «Jesu, meine Freude» (Var. 5) und Bach in der *Passacaglia* c-Moll (BWV 582, T. 120–128).

20 Diese Technik lässt sich bestens anhand des Orgelbüchleinchorals «Nun komm der Heiden Heiland» (BWV 599) studieren.

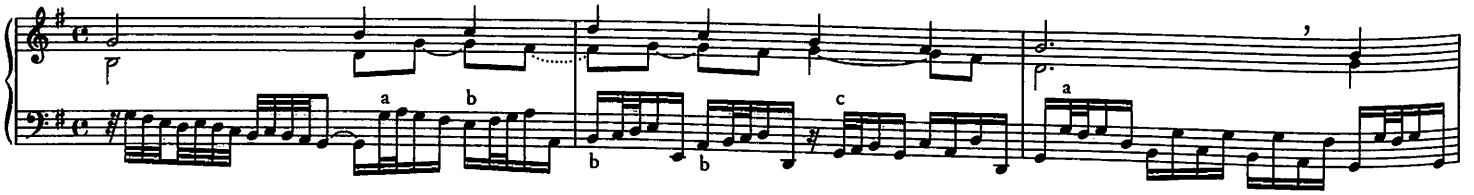
5. Variationen mit Zweiunddreißigsteln

Für Arpeggio-Variationen, bei denen die Harmonien nicht in Sechzehnteln, sondern in noch kleineren Notenwerten gebrochen werden, erfordert das hohe Tempo ein stereotypes Brechungsmuster, das gut in der Hand liegt. Eine durchgehende Zweiunddreißigstel-Bewegung wie in Bsp. 14 ist jedoch eine seltene Ausnahme.[21] In den meisten Fällen wechseln – wie in Bsp. 15 – schnelle Passagen mit langsameren ab. In diesem Exempel findet sich auch einer der am häufigsten in Partiten und *Arie variate* verwendeten Zweiunddreißigstel-Rhythmen: die schnelle *figura corta*.[22] Mit ihr lassen sich Zweiunddreißigstel günstig als Wechselnoten (a), Ausfüllung von Quartsprüngen (b) oder – mit vorhergehender Pause oder nach einem Sprung – als Terzdurchgänge (c) platzieren.

Für die Improvisation sei daneben für ein durch die Stimmen wanderndes Motiv das Muster ‚Zweiunddreißigstel-Tonleiter + Sechzehntel-Arpeggio' empfohlen.



Beispiel 14: Johann Pachelbel, Beginn der Partita 7 aus «Was Gott tut, das ist wohlgetan»



Beispiel 15: Nikolaus Vetter, Beginn der Variatio 4 aus «Allein Gott in der Höh sei Ehr»

21 Weiteres Beispiel: Joh. Christoph Bach, *Aria Eberliniana variata*, Var. 12.

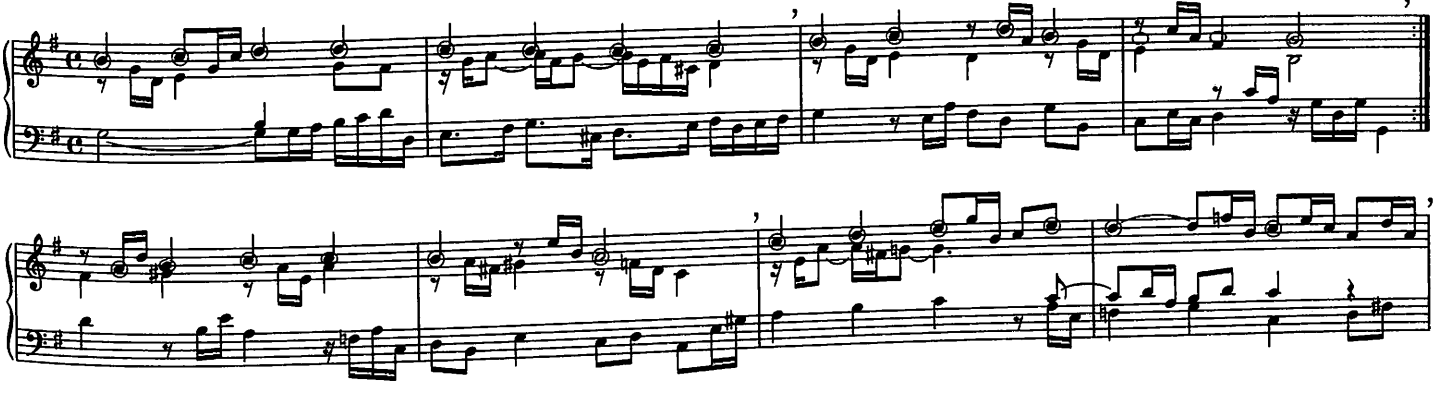
22 Von Johann Sebastian Bach wird diese Figur oft bei freudigen Affekten angebracht, so z. B. in den Orgelbüchlein-Chorälen «Der Tag, der ist so freudenreich» und «Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin». Den heute oft gebrauchten Namen ‚Freudenmotiv' prägte Albert Schweitzer (vgl. Schweitzer 1908, S. 498–503).

6. Triolen und langsame *figura corta*

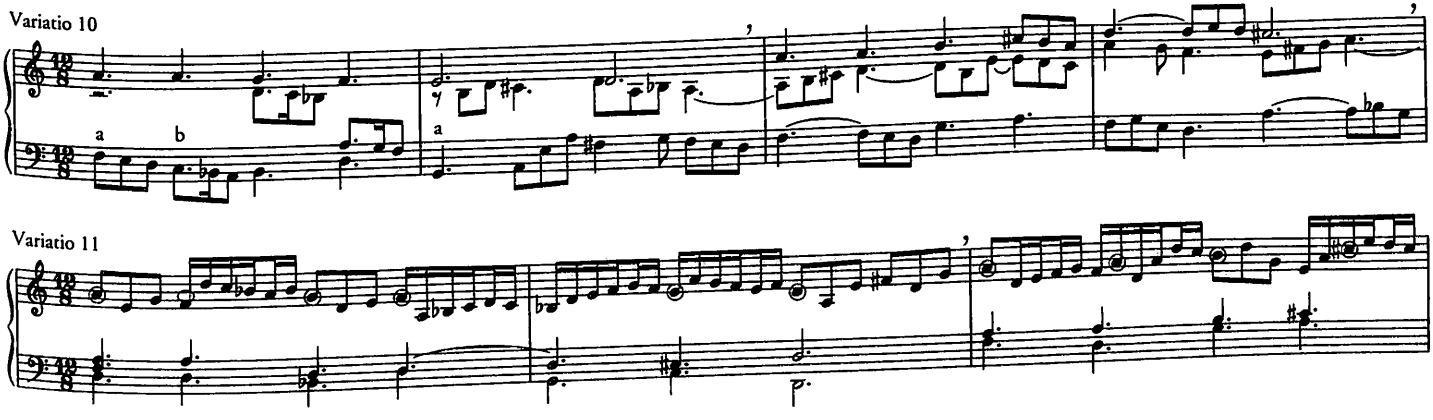
Die langsame *figura corta* (♪♪♪) wird in vielen Partiten und *Arie variate* als Figurationsmuster verwendet. Für die Improvisation sei besonders das in Bsp. 16 ab Takt 3 verwendete Modell empfohlen. Dort wandern auftaktige Bildungen durch den dreistimmigen Satz und ergänzen sich komplementär zu einem durchgehenden *figura-corta*-Rhythmus.

An dessen Stelle kann auch eine einfache Triolenbewegung (wie in Bsp. 17-a) oder dessen punktierte Variante, der sogenannte Canarie-Rhythmus (Bsp. 17-b) treten, ohne dass allzu viele Noten geändert werden müssen. Spielt man Bsp. 16 triolisch oder als Canarie und Var. 10 aus Bsp. 17 als *figura-corta*-Variation, wird man bald feststellen, dass allein durch diese rhythmische Modifikation derselbe Satz einen grundlegend anderen Charakter annimmt.

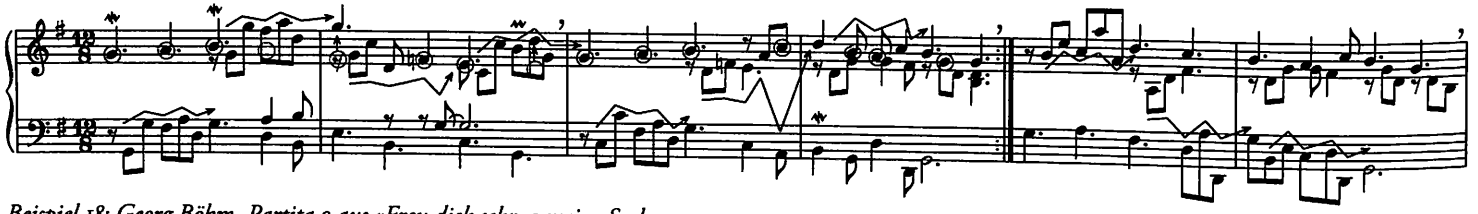
Die rhythmischen Bildungen innerhalb der 12/8-Variationen sind im mitteldeutschen Repertoire sehr vielfältig. Neben der Achtelbewegung in Dreiergruppen entstehen durch den Einbezug von Sechzehnteln auch komplexere Motive, die entweder durch den Satz wandern oder (wie in Var. 11 von Bsp. 17) in einer Stimme bleiben können.



Bsp. 16: Johann Pachelbel, Variatio 1 aus «Werde munter mein Gemüte»



Beispiel 17: Friedrich Wilhelm Zachow, Auszüge aus Variatio 10 und 11 über «Jesu meine Freude»

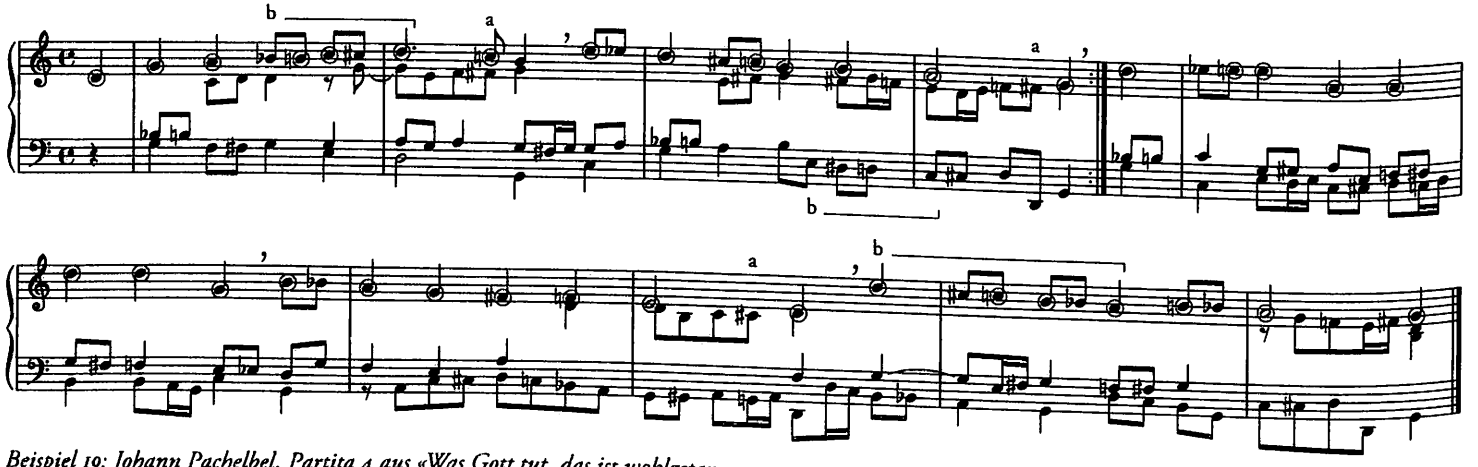


Beispiel 18: Georg Böhm, Partita 9 aus «Freu dich sehr, o meine Seele»

Während in *figura-corta*-Sätzen Überbindungen kaum vorkommen, sind sie in 12/8-Variationen sehr häufig. In Böhms Partita 9 zu «Freu dich sehr, o meine Seele» wird daraus ein ausgesprochener style-luthé-Satz (Bsp. 18). Die Zickzack-Bewegung des Initialmotivs im Bass wird während der ganzen Variation beibehalten und wandert – stellenweise wegen der *Luthé*-Notation nur schwer erkennbar – durch die Stimmen. Vermutlich ließ sich Bach (Partita 6 von «Christ, der du bist der helle Tag») von dieser Idee Böhms inspirieren, und so sei sie auch dem heutigen Improvisator zur Nachahmung empfohlen!

7. Chromatik

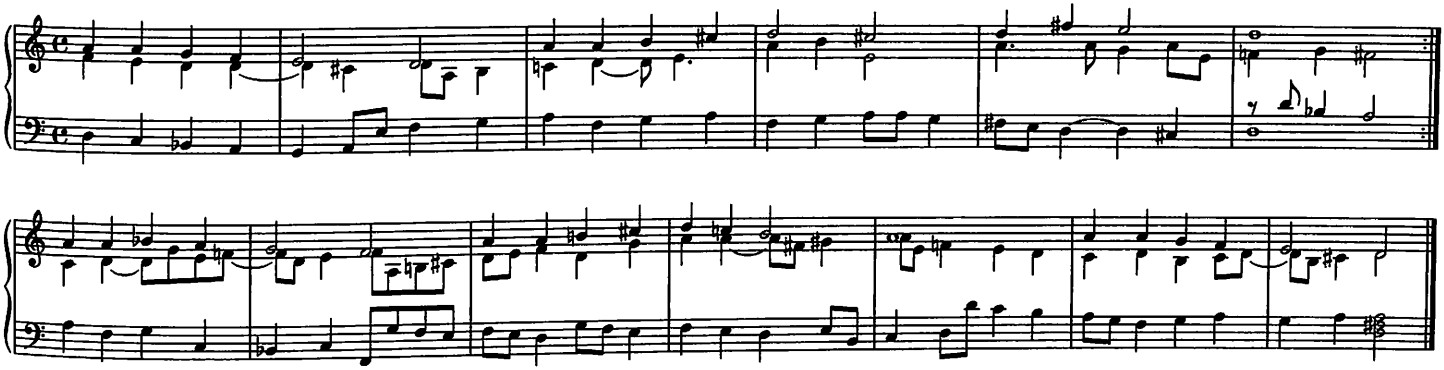
Die Partitensammlung *Musicalische Sterbensgedanken,* der Bsp. 19 entstammt, veröffentlichte Johann Pachelbel im Jahre 1683, als die Pest in Erfurt grassierte.[23] Vor allem die chromatischen Variationen dieser Sammlung[24] spielen in ihrer morbiden ‚Verderbtheit' auf die Allgegenwart von Krankheit und Tod im menschlichen Leben an. Ihre affektive Wirkung ist eng verknüpft mit der extrem unterschiedlichen Größe der Halbtonschritte mitteltöniger Stimmungssysteme.



Beispiel 19: Johann Pachelbel, Partita 4 aus «Was Gott tut, das ist wohlgetan»

23 Zu den Tausenden von Bewohnern der Stadt, die der Epidemie zum Opfer fielen, zählten auch die Frau des Komponisten und sein erster Sohn (vgl. Belotti 2006).

24 «Alle Menschen müssen sterben», Part. 7; «Christus, der ist mein Leben, Part. 7; »Herzlich tut mich verlangen«, Part. 5; »Was Gott tut, das ist wohlgetan«, Part. 4. Weitere chromatische Variationen bei Joh. Christoph Bach (*Aria Eberliniana variata,* Var. 9, *Aria variata a-Moll,* Var. 15), J. S. Bach (»O Gott, du frommer Gott«, Part. 8), Walther (»Jesu, meine Freude«, Part. 6), Zachow (»Jesu, meine Freude", Var. 9).



Beispiel 20: Gerüstsatz für eine chromatische Variation über «Jesu, meine Freude»

Für erste Chromatisierungsversuche, angeregt durch Bsp. 19, kann der in Bsp. 20 wiedergegebene Gerüstsatz zu «Jesu meine Freude» verwendet werden. Ihm liegt die chromatische Veränderung aus Zachows gleichnamiger Partita zugrunde.

Für die Improvisation eigener chromatischer Partitensätze kann Bsp. 19 einige nützliche Anregungen geben:

- Die Figuration und vor allem die chromatische Bewegung erfolgen vorwiegend in Achteln.
- ‚Kleine' Halbtonschritte (*b-h, f-fis, c-cis* usw.) erklingen fast ausschließlich während einer, ‚große' Halbtonschritte (*h-c, fis-g, cis-d* usw.) beim Wechsel zur nächsten Zählzeit hin.
- Für die kleinen Halbtonschritte eignet sich vor allem der Terzton eines Dreiklangs. Dies führt (vereinfacht ausgedrückt) zu einem ständigen Wechsel zwischen Dur und Moll.
- Die Bewegungsrichtung der Chromatik ist nicht vorgegeben und kann sich mehrmals im Verlauf der Variation ändern. Lediglich auf der Dominantharmonie von Kadenzen führt die chromatische Linie vorzugsweise durch den Leitton nach oben (Bsp. 19-a).
- Um längere chromatische Linien zu erhalten, sollte man die Halbtonbewegung möglichst lange in ein- und derselben Stimme beibehalten (b).
- Gleichbleibende oder nur leicht veränderte Harmonien lassen sich nur schwer auf interessante Weise ‚chromatisieren'. Es ist deshalb – vor allem bei gleichbleibendem Choralton (halbe Note oder repetierte Viertel) – darauf zu achten, dass die Harmonie auf jeder Zählzeit wechselt.[25]

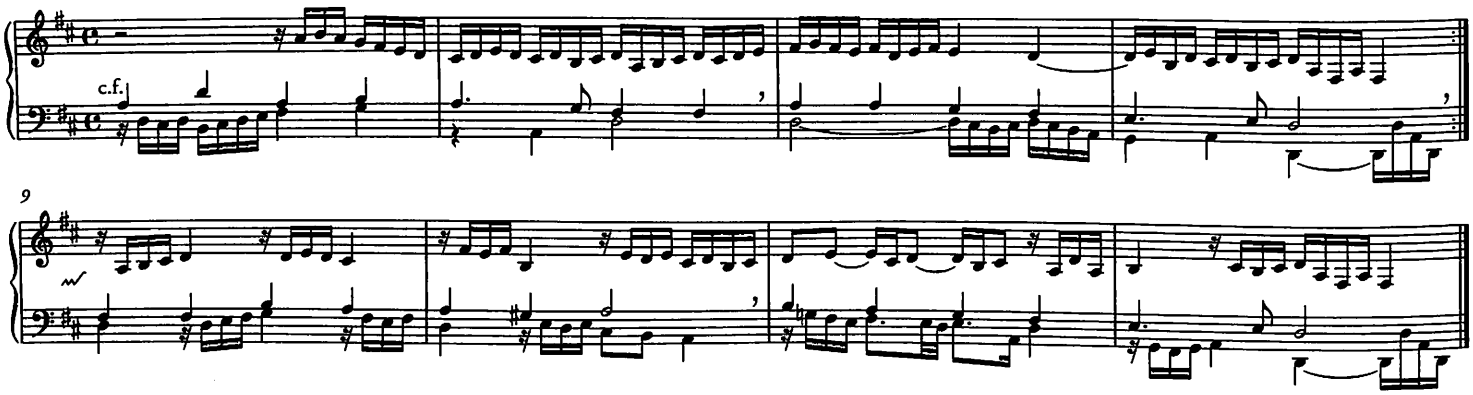
8. Cantus firmus in der Mittelstimme

Die Vielzahl der Choralvariationen, in denen das Thema als Mittelstimme geführt wird, lässt sich nur schwer in Typen einteilen. In den Vorbildern erscheint der Choral nicht nur in der üblichen Tenorlage, sondern auch eine Oktav höher (sozusagen in ‚Sopranlage'), eingerahmt von den übrigen Stimmen, die frei dazu kontrapunktieren oder als laufender Diskant bzw. Andante-Bass gestaltet sind.

Auf der Suche nach einem leicht imitierbaren Muster für diesen Variationstyp wird man bei Pachelbel fündig (vgl. Bsp. 21): Während der Cantus firmus vollständig unverziert verläuft, wechseln sich linke und rechte Hand bei der Figurierung ab, zu Beginn der Variation in längeren Abständen, später (im Bsp. T. 9ff.) in Vierteln oder noch schneller.[26] Will

25 Gerade in dieser Hinsicht ist der Choral «Was Gott tut, das ist wohlgetan» recht anspruchsvoll. Es lohnt sich, Pachelbels vielfältige Lösungen für dieses Problem genauer zu studieren und sie auf eigene Partitensätze zu übertragen.

26 Weitere Beispiele für diese Variationsart bei Pachelbel: «Christus, der ist mein Leben», Part. 5; «Herzlich tut mich verlangen», Part. 3; «Was Gott tut, das ist wohlgetan», Part. 6.



Beispiel 21: Johann Pachelbel, Partita 4 aus «Alle Menschen müssen sterben»

man eine ähnliche Partita improvisieren, ist die Beherrschung eines dreistimmigen Gerüstsatzes mit dem Choral in der Mittelstimme Voraussetzung. Beginnt man jede Choralzeile nur zweistimmig (am besten abwechselnd Unterstimme+Tenor und Oberstimme+Tenor) und lässt die dritte Stimme erst in Kadenznähe hinzutreten, erhöht dies die kontrapunktische Wirkung des Satzes, erleichtert aber zugleich die improvisatorische Bewältigung der in weiten Teilen nur zweistimmigen Variation.[27]

9. Wege zur ‚Bach-Partita'

Johann Sebastian Bach entfernt sich in seinen Choralpartiten nur punktuell von den Vorbildern des mitteldeutschen Repertoires und ihren Variationstypen. Vor allem durch den Einbezug von Kompositionstechniken aus anderen Gattungen erweitert er jedoch deren Formenreichtum. Ideengeber hierfür war wohl Georg Böhm, der in seinen Kompositionen eine Mittlerrolle zwischen Nord- und Mitteldeutschland einnahm.[28] Neben den Fragmentierungstechniken der norddeutschen Choralfantasie greift Böhm auch Elemente der Suite und der italienischen Oper, vor allem die Form der ‚Devisenarie', in seinen Choralvorspielen auf.[29] Bach übernahm diese Idee für die Gestaltung der Bicinien seiner späten Partiten (BWV 766–768).

Das Bicinium in der Form einer Devisenarie[30]

In vielen italienischen Opernarien setzt die Solostimme nach dem eröffnenden Ritornell der Continuogruppe mit einer relativ kurzen, abgebrochenen Phrase ein, die mit wenigen Worten – ähnlich einer Devise oder einem Motto – den Inhalt der folgenden Arie andeutet. Nach einem ritornellartigen Zwischenspiel hebt die Singstimme erneut an. Erst mit diesem zweiten, zunächst gleichlautenden, dann aber anders weitergeführten Einsatz wird die erste Textphrase zu Ende geführt. Das Ritornell kehrt als Zwischenspiel zwischen den Solostellen in unterschiedlichen Tonarten wieder und bildet, als Da Capo der instrumentalen Eröffnung, den Schluss des Stücks.

Entscheidend für das Gelingen der Improvisation eines entsprechenden ‚Devisen-Biciniums' sind:

- Die Formulierung eines prägnanten Ritornells mit hohem Wiedererkennungswert. (Entscheidend ist hier vor allem das Kopfmotiv.)

27 → S. 223f.

28 Böhm stammte aus Thüringen, verbrachte aber nachweislich einige Zeit in Hamburg und wurde 1698 Organist der Lüneburger Johanniskirche (Zehnder 2009, S. 383–385).

29 Zehnder 2009, S. 485–486. Zur Devisenarie in Bachs frühen Kantaten siehe ebd., S. 423–425.

30 Für eine methodisch aufgebaute Annäherung an diese Sonderform des Ritornell-Biciniums → S. 221ff.

- Die Verwendung von Figurenwerk in der Sequenz des Ritornells, das auch für die Begleitung der Cantus-firmus-Durchführungen brauchbar ist. (Brechungen und Arpeggi sind wegen ihrer harmonischen Flexibilität besonders gut geeignet.)
- Die ‚arienhafte' Verzierung des Cantus firmus in der rechten Hand. (Erst dadurch wird die durch die Anspielung an die vokale Form beabsichtigte kantable Wirkung erzielt.)
- Eine gute Planung der Tonarten, in denen das Ritornell zwischen den einzelnen Choralzeilen wiederkehrt. (Sie richtet sich nach den Kadenzen des Chorals, sollte aber auch auf Abwechslung bedacht sein.)
- Die Möglichkeit der Verschränkung von Ritornell und letzter oder vorletzter Choralzeile. (Dadurch lässt sich der mit der Zeit ermüdende Wechsel von Ritornell und Choral durchbrechen und eine Schlusssteigerung erzielen.)

Wechsel in ein ternäres Metrum

Auch was die gelegentlichen Wechsel vom binären ins ternäre Metrum anbelangt, scheint Bach dem Böhm'schen Vorbild gefolgt zu sein. Als retardierendes Element vor dem Finale stehen bei ihm Veränderungen im 3er-Takt oft am oder kurz vor dem Ende einer Partita.[31] Daneben bringen sie – wie Böhms Partita 6 zu «Ach wie nichtig, ach wie flüchtig» – als Sarabanden gestaltet ein neues, der Suite entlehntes Element ins Spiel.[32]

Bei der Schlussvariation von Böhms «Freu dich sehr, o meine Seele» hat wohl die letzte Strophe des Chorals Anlass für die besondere Gestaltung im 6/4-Takt gegeben. Mit wuchtigen Akkordschlägen und punktierten Rhythmen wird der halbtaktig dahinschreitende Cantus firmus umspielt, passend zum Text: «Seine Freud und Herrlichkeit / sollst du sehn in Ewigkeit, / mit den Engeln jubilieren, / ewig, ewig triumphieren.»[33]

Textausdeutung

In seiner Dissertation über Bachs Choralpartiten unternahm Albert Clement den Versuch, einen exakten Bezug zwischen den Strophen des jeweiligen Chorals und den einzelnen Variationen nachzuweisen.[34] Zumindest für «Christ, der du bist der helle Tag» trifft dies zweifellos zu. Die Idee, eine Partita ‚am Text entlang' zu komponieren, lässt sich jedoch nicht bei allen Chorälen umsetzen. Denn in manchen Fällen ist die Affektlage der Strophen zu ähnlich, in anderen deren Zahl zu gering oder die Kontraste innerhalb der Strophen – wie in «Jesu, meine Freude» – zu stark. Greift man aber punktuell einzelne Zeilen oder Gedanken aus den Strophen heraus und assoziiert sie mit den oben besprochenen Variationstypen, hält unser Choral eine Vielzahl von Ideen für den Improvisator bereit:

- «Jesu, meine Freude, / Meines Herzens Weide, / Jesu, meine Zier»: *figura corta* (Freudenrhythmus)
- «Ach wie lang, ach lange / Ist dem Herzen bange / Und verlangt nach dir!»: *style luthé*
- «Ob es itzt gleich kracht und blitzt»: ‚blitzartige' Zweiunddreißigstel-Tonleitern
- «Tobe, Welt, und springe, / Ich steh hier und singe / In gar sichrer Ruh»: laufender Bass
- «Elend, Not, Kreuz, Schmach und Tod»: Chromatik
- «Weicht, ihr Trauergeister, / Denn mein Freudenmeister, / Jesus, tritt herein»: 12/8-Variation mit Sechzehnteln

Wiederholungsspiele und Tempowechsel

In vielen seiner Choralpartiten erweitert Böhm die Choralmelodie durch die Abspaltung und Wiederholung weniger Cantus-firmus-Töne («Gelobet seist du», Var. 1, T. 3f.) oder durch ‚Echos', die eine Passage entweder

31 Zum Beispiel als zwölfte von 14 Partiten in «Jesu, du bist allzu schöne». Eine ähnliche Wirkung hat bei Bach die siebte Partita in «O Gott, du frommer Gott» sowie das Adagio an vorletzter Stelle in «Ach, was soll ich Sünder machen».

32 Auch die anderen Tanzgattungen der Suite (→ S. 183) können Anregungen für eigene Variationen geben. Dietrich Buxtehudes Suite «Auf meinen lieben Gott» (BuxWV 179), Johann Jacob Frobergers *Suite auf die Mayerin* und J. S. Bachs *Sarabanda con partite* (BWV 990, mit einer Allemande, Courante und Giguetta) wären in diesem Zusammenhang als Vorbilder zu nennen.

33 Ein vergleichbarer Cantus firmus in punktierten Halben findet sich nur noch in J. S. Bachs vorletzter Variation zu «Sei gegrüsset, Jesu gütig». Als ausgewachsenes Choralvorspiel mit Sarabanden-Ritornell zwischen den einzelnen Choralzeilen sprengt diese Variation aber ohnehin die engen Grenzen der Gattung.

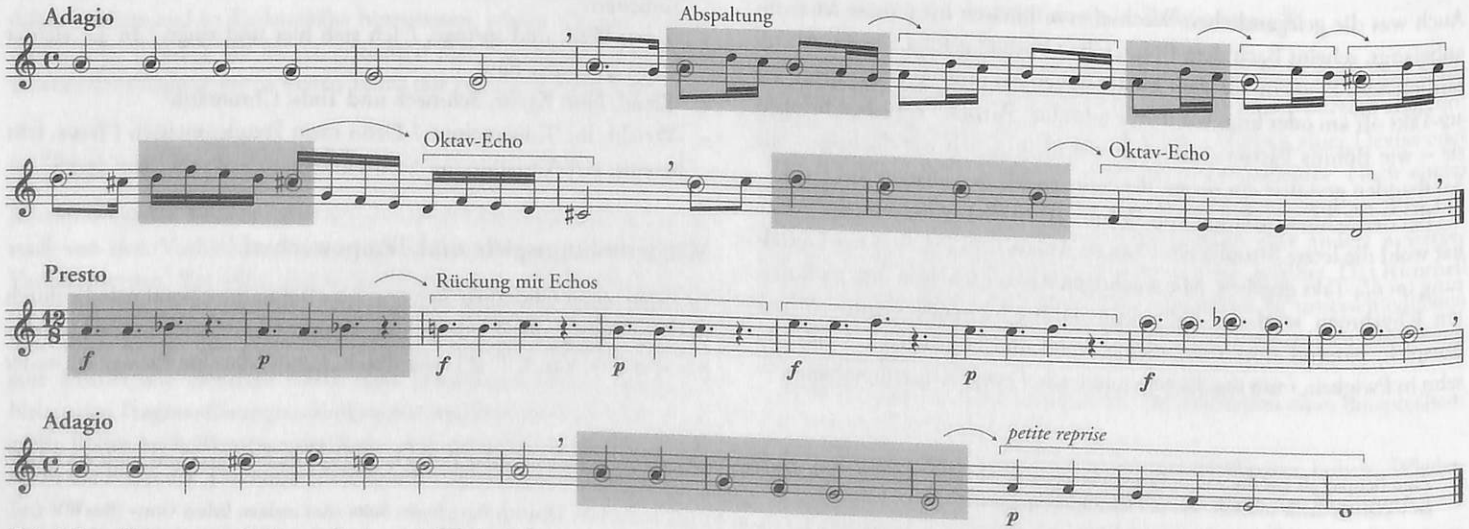
34 Clement 1989.

eine Oktav tiefer (Var. 4, T. 7f.) oder in der gleichen Lage verdoppeln («Ach wie nichtig», Part. 7). Vor allem am Ende eines Zyklus kann eine Wiederholung der letzten Takte (*petite reprise*) deren Schlusswirkung erhöhen («Ach wie nichtig», Part. 8; «Wer nur den lieben Gott», Versus 7).

Eine besonders spielerische Form der ‚Abspaltung' wiederholt Cantus-firmus-Fragmente mehrmals auf anderen Tonstufen, bis die letzte Wiederholung die ursprüngliche Lage erreicht und die Fortsetzung der Melodie erklingt (siehe Bsp. 22 nach dem Doppelstrich). Dieses Mittel der ‚Rückung' könnte Böhm von ähnlichen Prozessen in norddeutschen Choralfantasien entlehnt haben.[35] Von Bach wurde es in seinen Partiten, ebenso wie die meisten anderen Wiederholungstechniken Böhms, mehrmals verwendet. Auch die Tempowechsel in Partita 9 von «O Gott, du frommer Gott» sind bei Böhm (Versus 7 zu «Wer nur den lieben Gott») vorgezeichnet. So könnte also auch der Schluss-Satz unserer improvisierten Partita über «Jesu, meine Freude» à la Böhm gestaltet werden. Die folgende Skizze (Bsp. 22) gibt dazu einige Anregungen, deutet aber die nötigen figurativen Überleitungen bewusst nur im ersten Teil an.

*****

Mit den wenigen in diesem Schlussabschnitt gegebenen Ideen werden die ersten Schritte auf dem langen Weg hin zur ‚Bach-Partita' sicher gelingen. Es ist tröstlich zu wissen, dass auch die monumentale Partita über «Sei gegrüßet Jesu gütig» (BWV 768) am Endpunkt einer Jahre dauernden Entwicklung stand. Hier wie bereits in den zuvor komponierten Choralpartiten orientiert sich der Thüringer Meister an den zeitgenössischen Vorbildern. Die mitteldeutsche Variationskunst hatte aber nicht nur auf die Entstehung eben dieser Werke großen Einfluss, sondern überhaupt auf die Entwicklung der Bach'schen Tonsprache: Partitenartige Motivarbeit lässt sich auch an der in Weimar entstandenen *Passacaglia* c-Moll (BWV 582) und – wie bereits erwähnt – an einigen Chorälen des Orgelbüchleins beobachten. Schon deshalb lohnt es sich, die mitteldeutsche Choralpartita und *Aria variata* zu studieren und sich – ebenso wie der junge Bach – von ihren Variationsmustern zu eigenen Kreationen und Formungen inspirieren zu lassen.



Beispiel 22: Skizze einer Schlussvariation mit Wiederholungsspielen

35 Man vergleiche Johann Adam Reinckens «An Wasserflüssen Babylon» (T. 141–148) mit Böhms Schlussvariation zu «Wer nur den lieben Gott lässt walten». Jean-Claude Zehnder vermutet für dieses Phänomen italienische Wurzeln (Zehnder 2009, S. 405–408).

«Auff 2 Clavier. Pedaliter» – Der colorierte Orgelchoral nach Scheidemann und Buxtehude

Emmanuel Le Divellec

> Wer nun pedaliter spielen wil, der nehme die zwo mittel Partheyen in die lincke Hand, den Discantum allein in die rechte, so kan man, wenn der Baß schlecht fort gehet, die Mordanten, Accente und andere Figuren, im Canto, als in der Formal-Stimme, desto besser anbringen; Es können dann auch die Passagien in der rechten Hand auff allerley Arth gemachet werden [...][1]

Im Schaffen der norddeutschen Orgelkomponisten, insbesondere der Schüler Jan Pieterszoon Sweelincks, bekam das Choralvorspiel – sei es als Einzelstück oder als Zyklus von mehreren Variationen konzipiert – eine zentrale Bedeutung. Die bei Sweelinck noch stark vertretenen Gattungen wie Toccata, Fantasia oder Variationen über weltliche Lieder rücken bei der nächsten Generation in den Hintergrund zugunsten der choralgebundenen Gattungen, wovon einige in enger Beziehung zum Werkprinzip der norddeutschen Orgel stehen.[2]

Unter den verschiedenen Choralvariationstypen der deutschen Orgelmusik des 17. und 18. Jahrhunderts nimmt der ‚colorierte Orgelchoral' einen wichtigen Platz ein. Dieser Begriff steht hier für eine einmalige Durchführung des gesamten Chorals in der Oberstimme,[3] wobei diese auf einem separaten Manual vorgetragen und verziert wird. In der *Pedaliter*-Variante ist diese Form in der norddeutschen Schule stark vertreten: Erste Beispiele sind bei Hieronymus und Jacob Praetorius zu finden. Der Ursprung dieser Form aber – nämlich die Idee, einen Cantus firmus zu verzieren (und folglich deren improvisatorische Wurzeln) – darf viel früher in der Musik vermutet werden. In den Choralbearbeitungen von Heinrich Scheidemann (um 1596–1663) und später auch Dietrich Buxtehude (um 1637–1707) hat sich der colorierte Orgelchoral dann zu einer der Hauptgattungen entwickelt. Er sollte deshalb in der choralgebundenen Improvisationsarbeit auf jeden Fall eine zentrale Rolle spielen.

Ausgangspunkt für die hier vorgestellte Arbeit ist der Choral im vierstimmigen Satz mit abgesetztem Sopran (→ siehe *Deklinationsübungen*, 1.7 und 1.8 – S. 219). Es geht nun darum, diese Übung kunstvoll auszugestalten, aus dem groben Werkstück ein ‚Kunst-Werk' zu machen.

Die Choralvorspiele Heinrich Scheidemanns und Dietrich Buxtehudes bilden dafür zwei sich ergänzende ideale Vorlagen, wobei sie auch eine ‚stilistische Schnittmenge' aufweisen. Die Position Scheidemanns ist insofern interessant, als dieser zum einen für den alten Diminutionsstil steht, zum anderen aber bereits die Figuren – wie auch Buxtehude – im Sinne einer Affektausdeutung benutzt.

Möchte man im norddeutschen Stil, insbesondere in der hier besprochenen Form improvisieren, scheint mir das Studium der Musik Scheidemanns überhaupt unabdingbar, weist diese doch stark didaktische Eigenschaften auf.[4] Die Werke Buxtehudes sind in dieser Hinsicht weniger systematisch. Sie verbindet auf der einen Seite eine gewisse Kontinuität mit denjenigen der vorigen Generation. Andererseits erweitert Buxtehude die überlieferte Kompositionstechnik und bildet für den Improvisierenden eine unerschöpfliche Inspirationsquelle. Beide Meister ergänzen sich hier in idealer Weise und ermöglichen uns ein breites stilistisches Erfassen, zumal auch mit circa je 20 Choralvorspielen genügend Beispiele vorhanden sind.

Nach der Klärung der metrischen Rahmenbedingungen (siehe Punkt 1) werden folgende Problemfelder besprochen, die für die Anlage des Choralvorspiels entscheidend sind: die Verzierung der Oberstimme (2), der Anfang (3), das Ende (4) und die Zeilenzwischenspiele (5). In einem abschließenden Abschnitt (6) werden in einer kurzen Einführung kanonische Sequenzmodelle vorgestellt, die für den norddeutschen Stil eine wichtige Bedeutung haben.

1 Werckmeister 1702, S. 78.

2 Siehe Dirksen 2007, S. 83.

3 Keller 1937 (Einführung) und Breig 1967 verwenden dafür den Terminus ‚Orgelchoral'; dieser hat sich im allgemeinen Sprachgebrauch und in der Literatur weitgehend etabliert.

4 Für die Erfassung des norddeutschen Stils erfüllt Scheidemann eine ähnliche Rolle wie Johann Pachelbel für den mittel- und süddeutschen Stil, wenn auch die pädagogische Absicht beim Hamburger Katharinenorganisten nicht so offensichtlich ist wie bei seinem süddeutschen Kollegen.

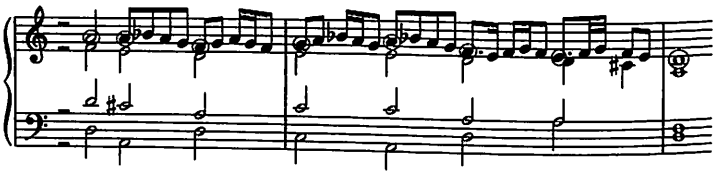
1. Der metrische Rahmen

Zuallererst müssen einige Rahmenbedingungen so klar wie möglich definiert werden. Diese betreffen:

- die metrische Organisation (Taktart, Notenwert des Cantus firmus, Kleinstnotenwert für die Verzierungen),
- das absolute Tempo sowie
- das harmonische Aktionstempo, kurz: HAT (wie viele Harmonien pro Cantus-firmus-Note?).

Diese drei Parameter hängen zum Teil voneinander ab. Beim Üben wird sich meistens herausstellen, dass das Einhalten des korrekten Metrums anspruchsvoller ist als die Wahl der Ornamente; beide bedingen sich aber. Zunächst empfiehlt es sich, kein zu langsames Tempo zu wählen. Dies begrenzt zwar die Möglichkeiten der Verzierungen (man hat sozusagen keine Zeit, komplizierte Figuren zu spielen), erleichtert jedoch die metrische Kontrolle. Man wähle also ein Tempo, das grundsätzlich vier Diminutionsnoten pro Cantus-firmus-Note erlaubt (oder drei bei triolischer Figuration)[5] und ein fließendes, regelmäßiges Spiel ermöglicht. Allerdings sind entsprechende Beispiele in der norddeutschen Orgelliteratur recht selten: Die Choralvorspiele mit verziertem Sopran weisen andere Merkmale auf, wie weiter unten erläutert wird. Andreas Werckmeisters Beispiel einer verzierten Oberstimme – er kommentiert es mit den Worten: «zur Anleitung der *Incipient*en wollen wir auch ein schlechtes [schlichtes] Exempel mit hinzusetzen» – könnte hier zur Orientierung dienen (siehe Bsp. 1).

Wenn auch Werckmeisters knappe Erwähnung der Cantus-firmus-Verzierung nicht allein als Maßstab gelten kann, weist sein Beispiel dennoch Eigenschaften auf, die bei den norddeutschen Komponisten wiederzufinden sind: obligate Vierstimmigkeit, Cantus firmus in halben Noten und insbesondere rhythmische Vielfalt der Figuren. In diesem Fall



Beispiel 1: Andreas Werckmeister, Diminution der Oberstimme des Chorals «Vater unser im Himmelreich»[6]

sind sogar Sechzehntel und Zweiunddreißigstel zu finden, die allerdings nur bei ausgeschriebenen Verzierungen vorkommen.

In den Choralbearbeitungen Scheidemanns, Buxtehudes und der norddeutschen Komponisten des 17. Jahrhunderts wird, wie eben erwähnt, der Cantus firmus meistens in halben Noten geführt, mit Sechzehnteln als Kleinstnotenwert für die Verzierung; grundsätzlich findet man eine Harmonie pro Cantus-firmus-Note bei Scheidemann und bis zu zwei bei Buxtehude.

2. Die Verzierung der Oberstimme

Wie schon erwähnt, überwiegt noch der alte Diminutionsstil bei Scheidemann, doch in einer differenzierteren Weise als bei Sweelinck oder Hieronymus Praetorius; gerade dies macht seinen Stil so interessant. Gegen Mitte des 17. Jahrhunderts wird es immer wichtiger, Affekte auszudrücken statt bloße Virtuosität zu zeigen. Die Äußerungen Michael Praetorius' und Christoph Bernhards über die von Sängern anzuwendenden Mittel werden Scheidemann bekannt gewesen sein.[7] Bernhard beschreibt die Manieren, die im *cantar sodo* (dem schlichten Singen) und im *cantar d'affetto* vorkommen.[8] Virtuose Diminutionen («Coloraturen»), die zum *cantar passaggiato* gehören, sollen mit Maß eingesetzt werden: «Denn

5 Es ist hier von den ‚Hauptnoten' der Verzierungsfiguren die Rede, nicht von kleineren Notenwerten, die in ausgeschriebenen Ornamenten vorkommen.

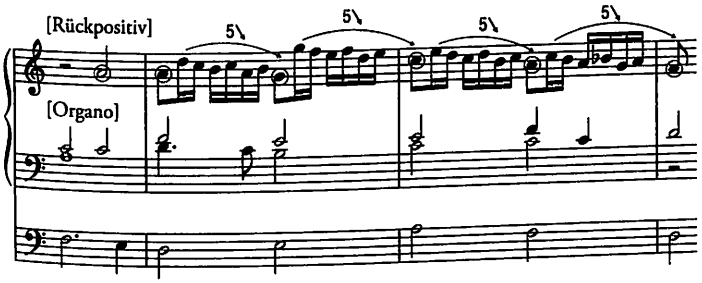
6 Werckmeister 1702, S. 79.

7 Vgl. *Syntagma musicum*, 3. Teil (Praetorius 1619), S. 229 («Gleich wie eines Oratoris [Redners] Ampt ist, [...] die affectus zu moviren: [...] Also ist eines Musicanten nicht allein singen, besondern Künstlich und anmütig singen: Damit das Hertz der Zuhörer gerühret, und die affectus beweget werden [...].») bzw. *Von der Singe- und Kunst Manier*, Ms. ca. 1645 (Bernhard 1999, S. 31–39); siehe auch Breig 1967, S. 32–37.

8 «Cantar alla Napolitana oder d'afferto ist eine nur den Sängern zustehende Manier, weil selbige nur allein einen Text für sich finden, jedoch können auch die Instrumentisten sich etlicher maaßen derselben gebrauchen, indem sie ihre instrumenta nach für sich befundener frölicher oder kläglicher Harmonie zu gebrauchen und zu mäßigen wissen.» (Bernhard 1999, S. 36.)

es fast närrisch steht, daß man nichts anders alß nur stetes Passaggiren hören lasse, sondern es soll auch diese Manier wie das Saltz und Gewürtze gebraucht werden».[9]

Das Sich-Aneignen einer entsprechenden Diminutionstechnik bleibt also ein wichtiges Ziel. Durch intensives und konsequentes Üben kommen die Figuren in die Finger. Weil es auch um stilistisches Erfassen geht, ist es wichtig, viele Originalbeispiele und Diminutionstabellen zu studieren. Zwar sollte die stilistische Frage nicht von vorneherein überbetont werden, dennoch wirken ‚kopfgesteuerte' Figuren oft nicht nur stilfremd, sondern auch künstlich.



Beispiel 2: Heinrich Scheidemann, «Vater unser im Himmelreich» (I), 2. Vers, T. 17ff.[10]

Die norddeutschen Komponisten scheinen der reinen Virtuosität einer lückenlos diminuierten Solostimme die rhythmische Vielfalt vorgezogen zu haben.[11] Für den Improvisierenden erleichtert diese rhythmische Auflockerung die Aufgabe enorm; sie ist auch musikalisch oft interessanter. Ein gutes Beispiel für Scheidemanns systematische Anwendung von Motiven ist in seinem «Vater unser im Himmelreich» (Bsp. 2) zu finden. Hier wird eine Terzfalltreppe angewendet, deren ‚Fallhöhe' auf den verschiedenen Stufen angepasst wird, da diese Diminutionsfigur immer eine Quinte ausfüllen muss.

Übung

Wähle eine Choralmelodie und einen dazu passenden Bass als Vorlage. Verziere die Oberstimme mit möglichst vielen Terzfalltreppen im Sinne Scheidemanns. Die höchste Note des Treppenmotivs muss nicht unbedingt eine Konsonanz mit dem Bass bilden. Man übt hier vor allem die Fallhöhe der Figur. Diese Übung kann der Einfachheit halber zweistimmig (Bass und Sopran) ausgeführt werden.

Buxtehudes Verzierungskunst ist insofern ‚moderner', weil Diminutionen immer nur punktuell erscheinen und vor allem ‚wesentliche Manieren' zum Ausdruck eines Affektes verwendet werden.[12] Somit ist die rhythmische Vielfalt noch größer als bei Scheidemann. Dies hängt auch mit der Aktivität der Begleitstimmen zusammen, die vom Hamburger Katharinenorganisten beim Eintritt des Cantus firmus auf schlichte harmonische Unterstützung reduziert wird.

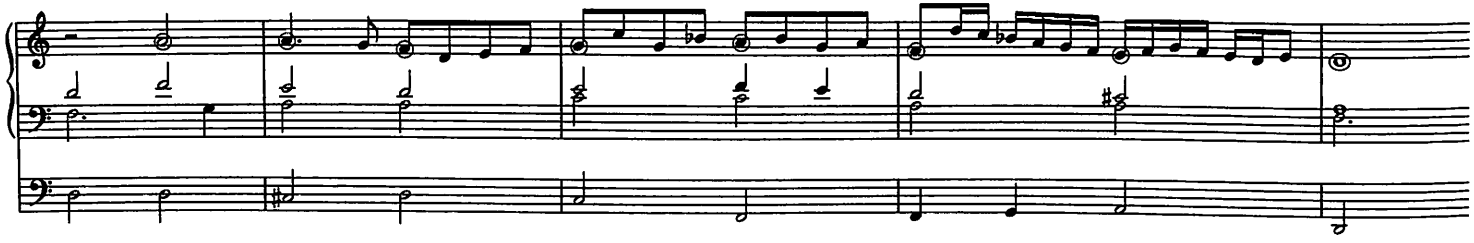
Die ausdrucksvollen Verzierungen sind uns meistens sehr vertraut, doch geht es hier auch um ihre Verfügbarkeit, ihre Abrufbarkeit im improvisatorischen Prozess: Dazu ist eine intensive Auseinandersetzung mit den Kompositionen und viel Ausprobieren erforderlich. Daneben sei im Folgenden auf drei weitere Aspekte hingewiesen, die meistens unterschätzt oder übersehen werden.

9 Ebd., S. 38. Auch Praetorius führt aus, dass die «Coloraturen [...] nicht an einem jeden Ort des Gesanges, sondern apposité, zu rechter Zeit und gewisser Maß anzubringen» seien.

10 Die hier ergänzten Angaben ‚Rückpositiv' und ‚Organo' (bzw. Hauptwerk) gelten sinngemäß auch für die folgenden Beispiele.

11 Vielleicht kann man hier auch den Einfluss Sweelincks erkennen. Genauer gesagt: Eine rein virtuos diminuierte Solostimme kommt bei späteren Werken eher in Variationszyklen (Georg Böhm: «Herr Jesu Christ, dich zu uns wend», 5. Vers; Vincent Lübeck: «Nun lasst uns Gott dem Herren», 5. Vers), bei früheren (Hieronymus und Jacob Praetorius, Scheidemann) in Magnificat-Versen und Motettenintavolierungen vor. Zu erwähnen wäre noch das schöne Beispiel Anthony van Noordts (Psalm 24, 2. Vers).

12 Einziges Beispiel bei Buxtehude für den alten Diminutionsstil ist der zweite Vers von «Ach Gott und Herr» BuxWV 177.

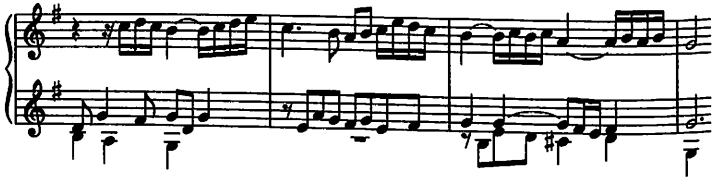


Beispiel 3: H. Scheidemann, «Vater unser im Himmelreich» (I), 2. Vers, T. 11ff.

a) ‚Energieprofil'

Die Zeile sollte in ihrer Gesamtheit dynamisch gestaltet werden. Abgesehen vom Bestreben, eine Choralzeile nach ihrem Textinhalt zu verzieren – dies setzt bereits große Erfahrung voraus – wird man fast immer eine Richtung, gegebenenfalls einen Höhepunkt in der Melodie ausmachen und sie dementsprechend gestalten können. Oft ist festzustellen, dass die Intensität der Verzierungslinie zunimmt, das heißt man diminuiert – wie in Bsp. 3 – mehr in Richtung Kadenz (es sei denn, ein besonderer Höhepunkt ist inmitten der Zeile zu erkennen).

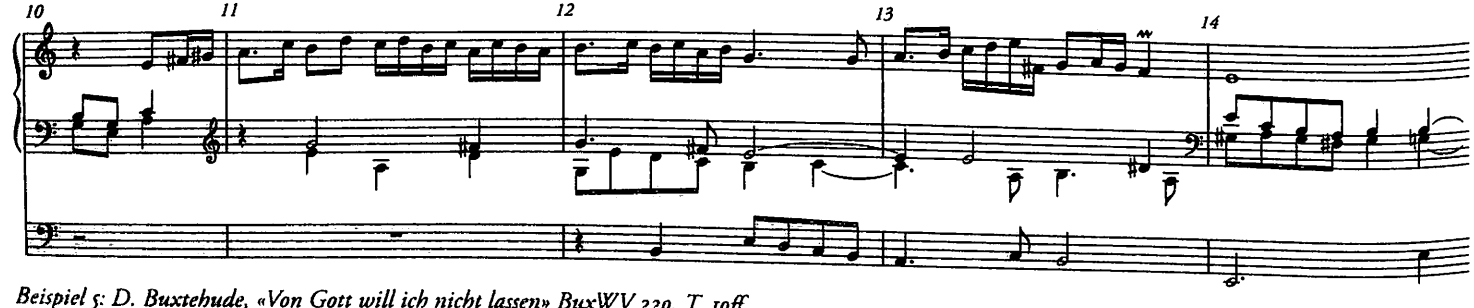
Dieses Phänomen der zunehmenden Intensität der Verzierung ist oft auch auf der Ebene einzelner Cantus-firmus-Noten zu beobachten: Deren zweite Hälfte wird meistens stärker coloriert als die erste. Die Verzierung fungiert sozusagen als Auftakt zur nächsten Choralnote. Bei Buxtehude sind zahlreiche solche Beispiele zu finden (vgl. Bsp. 4).



Beispiel 4: D. Buxtehude, «Herr Christ der einig Gottes Sohn» BuxWV 192, T. 6ff.

b) Rhythmische Vielfalt

Wie schon erwähnt, ist es von Vorteil, eine gewisse rhythmische Vielfalt in den Figuren zu erreichen. Oft konzentriert man sich ausschließlich auf die Wahl der Verzierungsnoten und gerät dabei in Gefahr, die Figuren stereotyp zu verwenden. Diese Bemerkung gilt übrigens sowohl für den

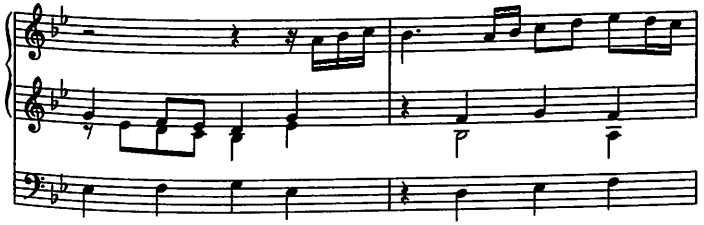


Beispiel 5: D. Buxtehude, «Von Gott will ich nicht lassen» BuxWV 220, T. 10ff.

alten Diminutionsstil als auch für die ‚modernere' Verzierungskunst. In Bsp. 5 erreicht Buxtehude durch rhythmische Variation auch ein klares Energieprofil der Zeile mit zwei ‚Verdichtungs-Orten', nämlich auf dem ersten Schlag des Taktes 12 und bei der Schlusskadenz (ganzer Takt 13).

c) Pausen

An die Verwendung von Pausen und Zäsuren in der Solostimme, aber auch in der Begleitung denkt man wohl am wenigsten. Bei Buxtehude sind sie aktiver Bestandteil der Gestaltung. Die vielfältige Verwendung von kurzen und längeren Pausen in den Begleitstimmen belebt den Satz und verleiht ihm Durchsichtigkeit. Besonders wirkungsvoll erweist sich eine Generalpause der Begleitstimmen auf einer betonten Note wie in Bsp. 6. Diese Generalpause hat außerdem einen praktischen Nebeneffekt: Sie erlaubt ein kurzes – und beim Extemporieren oft willkommenes – ‚Aufatmen', einen Augenblick um zu entscheiden, wie die Musik satztechnisch und harmonisch weitergeht …



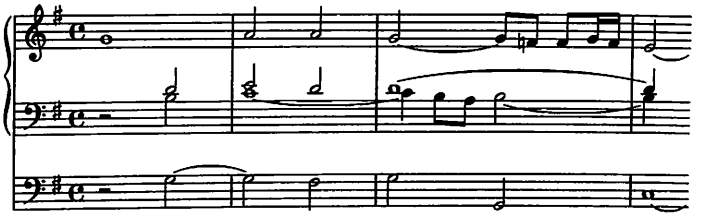
Beispiel 6: D. Buxtehude, «Nun komm der Heiden Heiland» BuxWV 211, T. 10ff.

3. Wie anfangen?

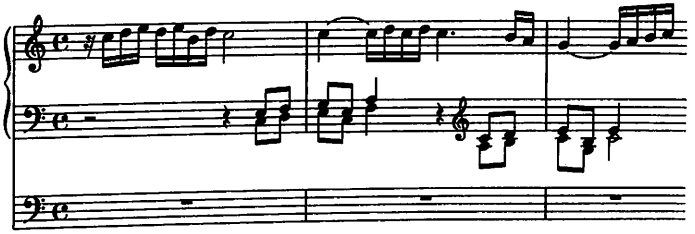
Die Praxis, mit fugiertem Einsatz der drei Begleitstimmen den Orgelchoral zu beginnen, ist sehr verbreitet und entspricht den ‚Standards' des liturgischen Orgelspiels, zumindest als Prüfungsanforderung. Zwar ist diese Form die kunstvollste (im Sinne ihrer Komplexität) und gehört sicherlich in den Übungskatalog, ist am Anfang der Arbeit aber nicht zwingend. Bei Buxtehude bildet sie sogar die Ausnahme. Verschiedene Eröffnungsszenarien sind bei Scheidemann und Buxtehude anzutreffen:

Beginn mit der Solostimme

Die leichteste Lösung ist zugleich die wirkungsvollste – und wird von Buxtehude am häufigsten verwendet. Dabei kann der Cantus firmus entweder unverziert (Bsp. 7) oder mit auftaktiger Initialfloskel – man könnte von einer ‚Initiale' sprechen – einsetzen (Bsp. 8).



Beispiel 7: D. Buxtehude, «Nun bitten wir den heiligen Geist» BuxWV 209, Anfang



Beispiel 8: D. Buxtehude, «Ein feste Burg ist unser Gott» BuxWV 184, Anfang

Viele Choräle beginnen auftaktig. Da die Initiale sozusagen ein ‚Auftakt des Auftakts' ist, beginnt sie meistens auf einem betonten Taktschlag, wobei fast immer eine Sechzehntelpause (siehe Bsp. 8) der Figur mehr Schwung verleiht.

Wie verhalten sich nun die Begleitstimmen, nachdem der Cantus firmus eingesetzt hat? Drei Varianten sind zu finden:

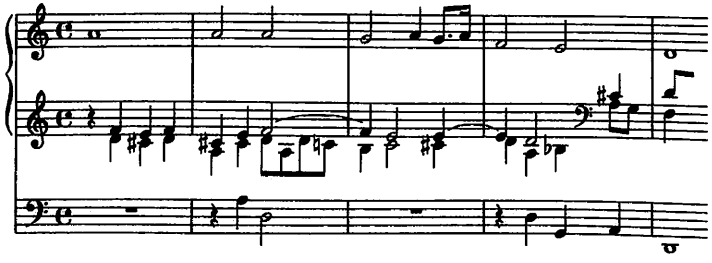
a) Alle Stimmen setzen (unverziert) zusammen ein (siehe Bsp. 7).

b) Alt und Tenor beginnen zusammen, der Bass folgt verzögert. In diesem Fall agieren die Mittelstimmen in einer Art ‚Continuo-Aussetzung', oft in Terzen beginnend, der Bass setzt später meist kadenzierend ein («Der Tag, der ist so freudenreich» BuxWV 182, «Komm, heiliger Geist, Herre

Gott» BuxWV 200). Manchmal ist eine textausdeutende Absicht zu erkennen, wie zum Beispiel in «Es ist das Heil uns kommen her» BuxWV 186, wo mit dem fallenden Motiv die Ankunft des Heilands dargestellt sein könnte.

c) Alle Begleitstimmen setzen nacheinander ein (der Bass an zweiter oder letzter Stelle), hier auch mit der Möglichkeit eines beibehaltenen Motivs. Buxtehudes Lösungen für diese Variante sind vielfältig: Die Motive müssen nicht unbedingt *alla fuga* einsetzen, wichtiger ist, dass sie ein charakteristisches Profil haben, das auf das barocke ‚Grundvokabular' zurückgreift (verschiedene Motive von drei bis fünf Noten wie Tetrachorde, die dann unter Umständen in Gegenbewegung einsetzen; Chromatik usw.). Bemerkenswert ist, dass die Motive praktisch nie aus dem Choralanfang gewonnen werden, vielmehr wird auf Kontrast und Komplementarität gesetzt.

Bei Buxtehude sind die eben genannten Varianten a) und b) etwa gleich oft vertreten. Natürlich ist a) leichter und somit zum Extemporieren besonders geeignet. Variante b) lässt sich aber mit Übung gut bewältigen und verleiht durch das progressive Eintreten der drei Ebenen (Diskant, Mittelstimmen, Bass) dem Anfang des Choralvorspiels eine kunstvolle Dynamik. Hier eine besonders kompakte Ausführung dieser Variante:



Beispiel 9: D. Buxtehude, «Durch Adams Fall ist ganz verderbt» BuxWV 183, Anfang

Übung

Erprobe für die erste Zeile eines Chorals den Einsatz der Begleitstimmen nach den drei Modellen a), b) und c) – Schwierigkeitsgrad steigend.

Beginn mit den Begleitstimmen

Scheidemann bedient sich dieser Form praktisch ausnahmslos; auch hier zwei Varianten:

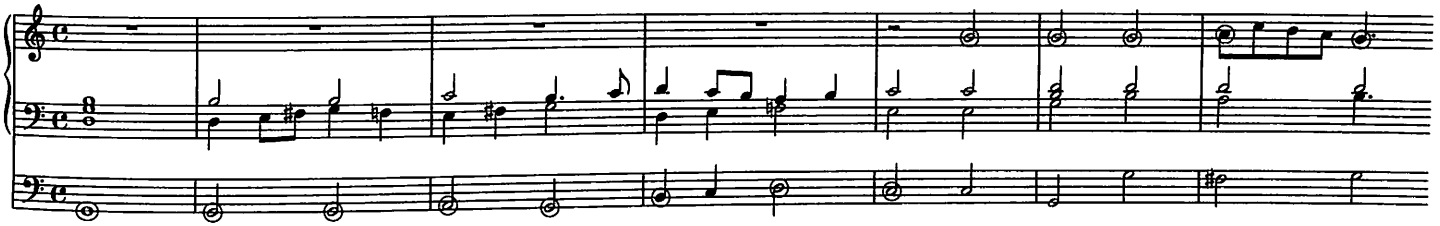
a) Der Anfang der Choralzeile erklingt im Bass, Tenor und Alt übernehmen eine Continuo-Funktion, wobei sie kontrapunktisch konsequent geführt werden. Diese Disposition werden wir sowohl bei Scheidemann als auch bei Buxtehude oft in Zeilenzwischenspielen antreffen (siehe weiter unten). Zwei Choralvorspiele Scheidemanns mit ‚Bass-Beginn': «Es ist gewisslich an der Zeit» und «Gelobet seist Du, Jesu Christ» (Bsp. 10).

b) Alle vier Stimmen setzen fugierend ein. Dieser ‚Fugato-Beginn', die häufigste Form der Eröffnung bei Scheidemann (in zehn von fünfzehn Fällen), findet seinen Ursprung in der Vokalmotette. Sicher gehörte diese kontrapunktische Technik im 17. und 18. Jahrhundert zum ‚Grundwissen' jedes improvisierenden Tastenspielers. Das Studium entsprechender Choralvorspiele Johann Pachelbels und Friedrich Wilhelm Zachows ist diesbezüglich sehr empfehlenswert.

Die Disposition der Einsätze von Alt, Tenor und Bass will natürlich geplant sein – durchaus eine Herausforderung beim Extemporieren. Ein Motiv – ein *soggetto* – wird aus dem Anfang des Chorals gewonnen. Im Gegensatz zu den Choralbearbeitungen der mitteldeutschen Schule ist dieses *soggetto* in den gleichen Notenwerten wie denjenigen des Cantus firmus auszuführen (was die Beherrschung der Metrik beim Extemporieren übrigens erleichtert). Alle vier Stimmen sind an der Fugenexposition beteiligt, das heißt, das *soggetto* erscheint in Dux- oder Comes-Form, wobei der vierte Einsatz (Cantus firmus im Sopran) *per definitionem* in Dux-Form ist. Wie werden die drei ersten Einsätze organisiert? Eine regelmäßige Abwechslung ergibt Comes-Dux-Comes-Dux; es ist auch die am häufigsten anzutreffende Form bei Buxtehude. Die ‚Exposition' sieht also folgendermaßen aus:

1. Alt oder Tenor = Comes
2. Tenor oder Alt = Dux
3. Bass = Comes (immer an dritter Stelle)
4. Sopran (Cantus firmus) = Dux

Man findet aber auch die Reihenfolge Dux-Comes-Dux-Dux, Dux-Comes-Comes-Dux, sogar Comes-Dux-Dux-Dux. Die am besten geeignete Reihenfolge ist schlussendlich vom Profil und vom Tonumfang des *sog-*



Beispiel 10: H. Scheidemann, «Gelobet seist Du, Jesu Christ», Anfang

gettos abhängig, insbesondere weil der Bass nicht zu tief liegen darf. Was beim Komponieren keine Schwierigkeit bereitet, benötigt beim Improvisieren ein schnelles Erfassen der möglichen Einsatzlagen: Häufig kommt es beim Spielen vor, dass der Alt die Lage des Cantus firmus vorwegnimmt – dies sollte möglichst vermieden werden. Die Einsätze werden in der Regel eng gehalten – in der norddeutschen Musik ist die ‚Engführungslust' offensichtlich.[13] Freilich gehörte es zur Kunst, das kontrapunktische Potential eines Themas auszuschöpfen. Aus diesem Grund, und weil viele Choralmelodien eine Quart- oder Quintstruktur aufweisen, ist der tonale Comes zu verwenden. Subdominantische Beantwortungen kommen auch vor, oft bei Choralmelodien im dritten und vierten Ton (phrygisch).

4. Wie enden?

Nennen wir ‚Coda' den Abschnitt der Choralvariation, der mit dem Erreichen der letzten Cantus-firmus-Note beginnt. Scheidemann und Buxtehude zeigen auf vielfältige und glanzvolle Weise, wie man diesen Schlussteil gestalten kann. Bei den norddeutschen Komponisten drückt sich hier eine ganz besondere ‚Spiel-Freudigkeit' aus. Wie wichtig für die Gesamtwirkung einer Improvisation die Gestaltung des Schlusses ist, kann nicht genug betont werden. Vor allem: Einen neutralen Schluss gibt es nicht, sei es nun die Absicht des Spielers, einen klaren Affekt auszudrücken oder mit dem Klang der Orgel zu ‚brillieren'. Verschiedene ‚Affektrichtungen' lassen sich mit einer *Tirata* der Solostimme auf dem Schlussorgelpunkt gut darstellen (siehe Übung unten).

Harmonisch gesehen handelt es sich bei der Coda immer um einen Orgelpunkt, sei dieser explizit ausgedrückt (mit Halteton) oder nicht (→ für die üblichen Orgelpunktharmonien siehe S. 113). Befindet sich der Halteton in der Oberstimme, entfällt die Möglichkeit einer Harmonie auf der Dominante.[14] Für die Organisation der anderen Stimmen bieten sich verschiedene Optionen an:

a) Sopran-Passaggio über dem Schlussakkord

Dies ist das einfachste Modell, dessen Ursprung in den Toccaten des 16. und 17. Jahrhunderts (insbesondere Sweelinck) zu suchen ist. Scheidemann verwendet es noch recht häufig (vgl. Bsp. 11; siehe auch «Mensch, willst du leben seliglich» u. a.), Buxtehude seltener (vgl. «Der Tag, der ist so freudenreich» BuxWV 182, «Durch Adams Fall» BuxWV 183, «Nimm von uns, Herr» BuxWV 207, 3. Vers und «Wir danken dir» BuxWV 224).

b) Sopran-Passaggio mit Anpassung der Mittelstimmen

Diese Variante des vorigen Modells verwendet hauptsächlich Buxtehude. Die Begleitstimmen können sich dem melodisch-harmonischen Verlauf des Passaggios mehr oder weniger anpassen. Die Grenzen zwischen a) und b) sind eher fließend.

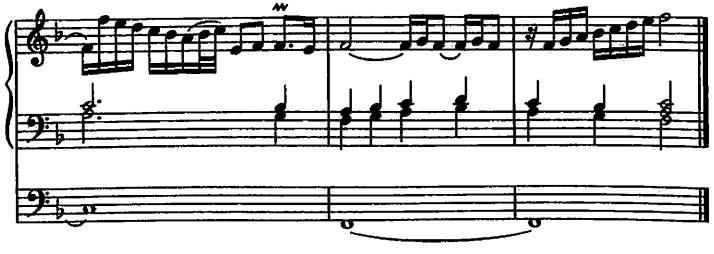
[13] Hier lohnt sich der Vergleich der Exposition mehrerer Vorspiele zu ein und demselben Choral, z. B. «Helft mir Gott's Güte preisen» von Dietrich Buxtehude und Johann Nicolaus Hanff.

[14] Ein ausdrucksvolles Gegenbeispiel ist am Schluss von Bachs «Erbarm dich mein, o Herre Gott» BWV 721 im vorletzten Akkord (verminderter Septakkord) zu finden. Auch die Unterbrechung des Orgelpunkts als *abruptio* durch eine freie Kadenz – ein starkes rhetorisches Mittel – verwenden Scheidemann und Buxtehude nicht, Bach später aber wohl (siehe z. B. «Allein Gott in der Höh' sei Ehr» BWV 662).

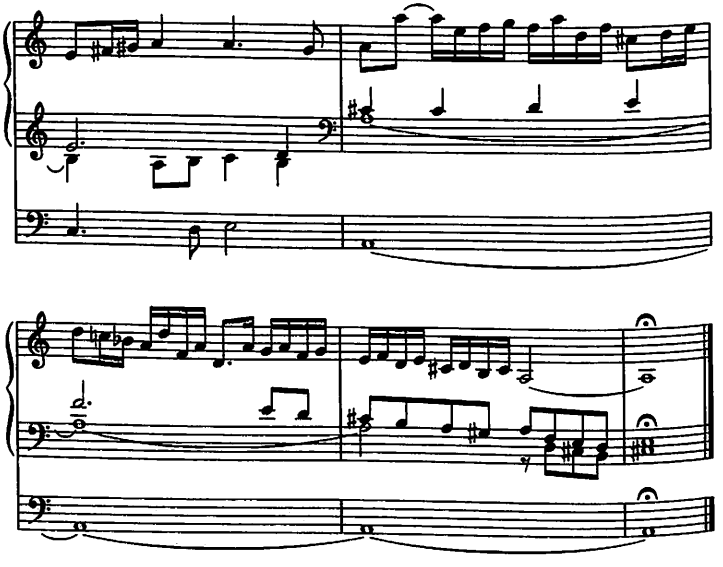
Beispiel 11: H. Scheidemann, «Lobet den Herren», 2. Versus, Schluss

Übung

Probiere verschiedene Passaggi über einen gehaltenen Schlussakkord: aufsteigend, absteigend, bogenförmig. Es hilft, sich dabei einen Affekt zumindest ganz allgemein vorzustellen. Vergleiche zur Anregung das in hoher Lage endende Passaggio von «Komm, heiliger Geist» BuxWV 199 (Bsp. 12) mit der absteigenden, den gesamten Diskurs ‚beruhigenden' Linie bei «Von Gott will ich nicht lassen» BuxWV 220 (Bsp. 13).



Beispiel 12: D. Buxtehude, «Komm, Heiliger Geist» BuxWV 199, T. 58–60



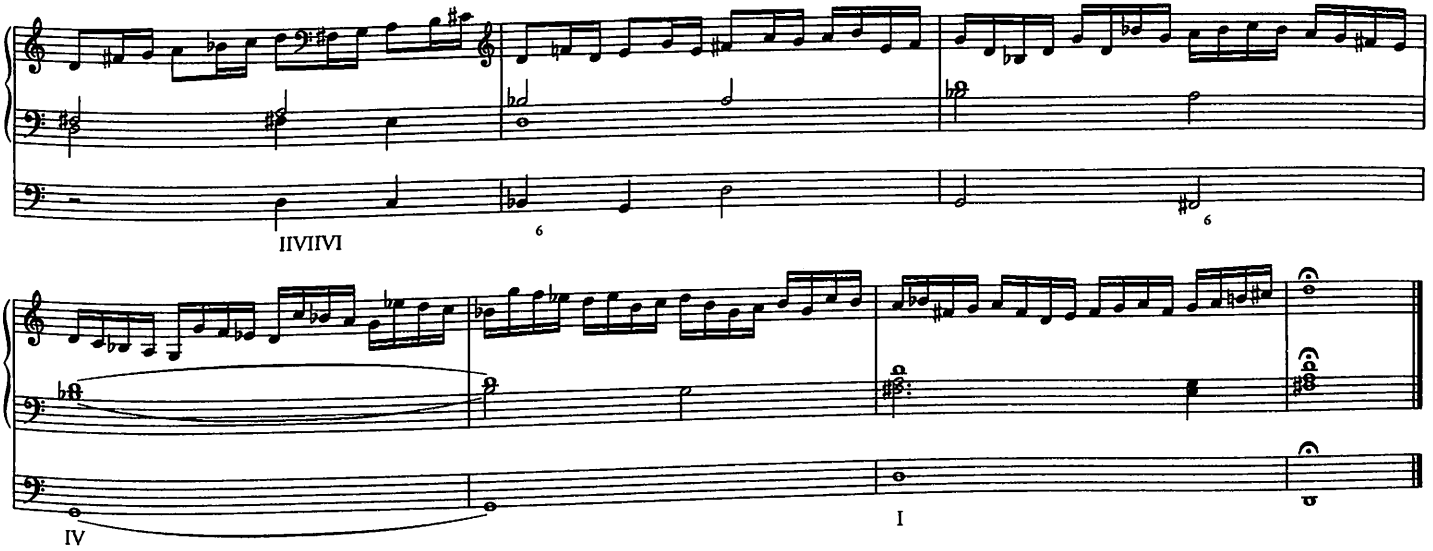
Beispiel 13: D. Buxtehude, «Von Gott will ich nicht lassen» (I) BuxWV 220, T. 25–28

c) ‚Peroratio'[15]

Bei dieser Variante ist der Orgelpunkt-Halteton nicht mehr zwingend, der Bass bewegt sich ebenso wie die Mittelstimmen. Harmonisch gesehen handelt es sich um eine (unter Umständen ausgedehnte) IV-I-Kadenz. Wie und mit welchem Rhythmus sich die erste und vierte Stufe abwechseln, muss beim Üben besonders berücksichtigt werden: Eine gewisse Stabilität im harmonischen Aktionstempo wird sicher erwartet (siehe Bsp. 14). Hier kommt die schon erwähnte norddeutsche Spielfreudigkeit besonders zur Geltung.[16]

d) Liegeton in der Oberstimme

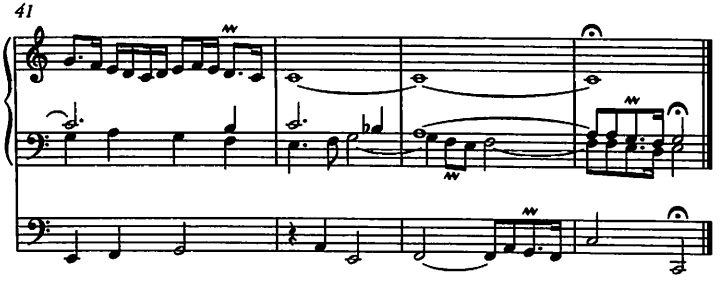
Hier wird der Schlusston des Chorals im Diskant ausgehalten. Die Begleitstimmen können sich im Rahmen der üblichen Orgelpunktharmonien frei bewegen – ein häufig anzutreffendes Modell, besonders bei Buxtehude und später bei Bach (z. B. «Schmücke dich» BWV 654). Diese Coda-Variante etabliert sich zunehmend als Schlussmodell für den colorierten Orgelchoral, während die virtuosen Passaggi immer seltener erscheinen. In Bsp. 15 beachte man Buxtehudes elegante trugschlüssige Wendung zur sechste Stufe (a-Moll-Akkord), die mittels einer Pause (T. 42, 1. Schlag) verschleiert ist.



Beispiel 14: H. Scheidemann, «Wir glauben all», 2. Vers, Schluss

15 → Zum Begriff siehe S. 368.

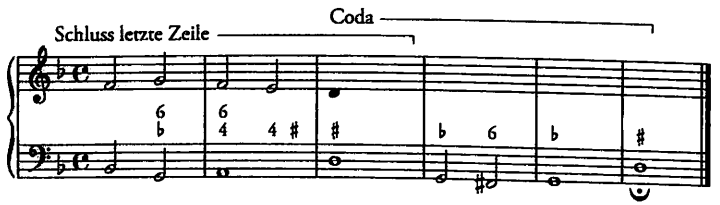
16 In den freien Orgelwerken wird die *peroratio* mit IV-I-Schlusskadenz oft exzessiv ausgeweitet. Die Schlüsse von Buxtehudes Präludien in g BuxWV 142 und in a BuxWV 153, der Toccata in d BuxWV 155 sowie seiner Choralfantasien bilden dazu spektakuläre Beispiele.



Beispiel 15: D. Buxtehude, «Es ist das Heil uns kommen her» BuxWV 186, T. 41–44

Übung

Übe die bisher beschriebenen Coda-Varianten (in der Disposition «Auff 2 Clavier. Pedaliter») mit Hilfe von Bsp. 16. Das Studieren zahlreicher Schlusswendungen bei den norddeutschen Komponisten und auch bei Bach ist für die Erstellung eines eigenen ‚Lösungskatalogs' unabdingbar. So werden die wichtigen idiomatischen Wendungen erfasst. Diese Aneignung beginnt – wie immer – mit dem Nachahmen und Transponieren verschiedener Lösungen.



Beispiel 16: Jacob Praetorius, «Vater unser im Himmelreich», Reduktion von T. 55–59

5. Die Zeilenzwischenspiele

Die Extempore-Gestaltung metrisch kontrollierter Abschnitte zwischen zwei Choralzeilen ist der anspruchsvollste Teil unserer Aufgabe, da in diesem Fall der Cantus firmus nicht mehr als ‚roter Faden' dient. Erfahrungsgemäß tendiert man beim Improvisieren von Zwischenspielen zu ausgedehnten Episoden. Oft verliert man dabei schnell die metrische Übersicht und läuft Gefahr, dass diese Abschnitte im Verhältnis zu den Choralzeilen zu lang werden. Deshalb gilt die grundsätzliche Regel, Zeilenzwischenspiele tendenziell kurz zu halten, wenn auch ihre Länge zum Teil von der gewählten Satztechnik abhängt.

Viele Choralmelodien sind auftaktig. Es ist aber nicht leicht, mit einem Zeilenzwischenspiel eine schwache Zählzeit metrisch korrekt anzusteuern. Deshalb empfiehlt es sich, bereits auf der vorhergehenden starken Zählzeit zu kadenzieren und diesen ‚harmonischen Zustand' bis zum Einsatz des Cantus firmus zu verlängern. Konkret (im C-Takt mit Cantus firmus in Vierteln): Beginnt eine Zeile auf dem vierten Schlag, beendet man das Zwischenspiel bereits auf dem dritten Schlag.

Wie bei der Gestaltung des Anfangs bereits erwähnt, muss der Bewegungsraum der Mittelstimmen bedacht werden. Hier gelten aber keine strengen Regeln: Sie können unter Umständen die Lage des (pausierenden) Cantus firmus überschreiten, müssen diese aber vor Wiedereintreten des Soprans rechtzeitig ‚räumen'.

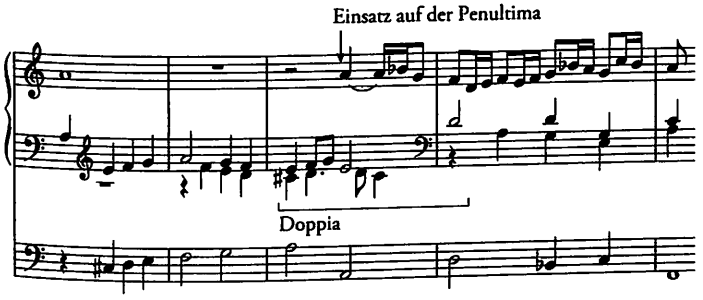
Verschiedene Satztechniken werden von Scheidemann und Buxtehude angewendet:

a) ‚Small talk'

Das Verwenden von einfachen Bausteinen wie Sequenzen und Kadenzen bietet eine flexible Möglichkeit, ein kurzes, metrisch kontrolliertes Zwischenspiel zu gestalten. Diese mögen als Gerüst recht simpel klingen, erscheinen aber in einem anderen Licht, sobald sie verziert werden. Hier ist das Studium der Choralvorspiele von Johann Pachelbel und seinem Kreis sehr empfehlenswert.[17]

17 Auch die Magnificat-Fugen Pachelbels (→ S. 355) können als Vorbild dienen: Die Zwischenspieltechnik ist mehr oder weniger dieselbe wie bei seinen Choralvorspielen.

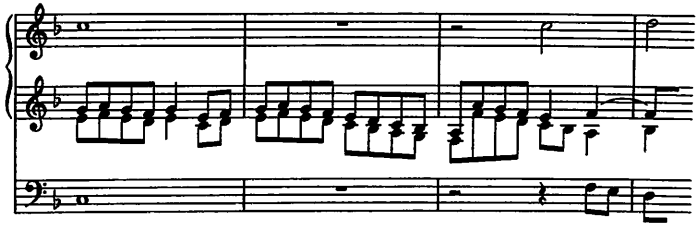
Folgendes Beispiel von Scheidemann zeigt, wie ein Standardmotiv – hier ein aufsteigender Tetrachord – mit anschließender Kadenz verwendet werden kann. Dazu setzt der Cantus firmus kunstvoll auf der *penultima* ein. Diese Phrasenverschränkung ist leichter zu bewerkstelligen als vielleicht vermutet, am besten wenn die Choralzeile auftaktig mit der $\hat{2}$ oder $\hat{5}$ (seltener mit dem Leitton) beginnt.[18]



Beispiel 17: H. Scheidemann, «Christ lag in Todesbanden», T. 23–26

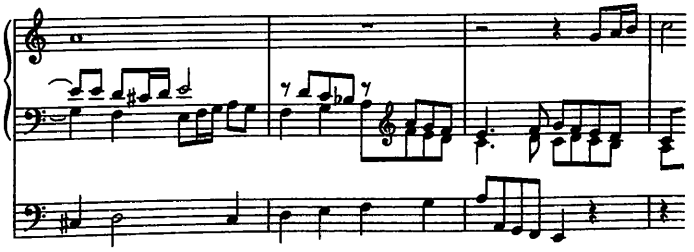
b) ‚Terzen'

Die häufige Verwendung von Terzen in Buxtehudes Satz lässt seine Vorliebe für dieses Intervall verspüren. Als ‚weiche' Konsonanz drücken Terzen bzw. ausgeterzte Linien eine besondere Heiterkeit und schlichte Fröhlichkeit aus. Außerdem sind sie leicht anzuwenden; werden sie ohne dritte Stimme eingesetzt, bleibt unter Umständen eine gewisse harmonische Zweideutigkeit. Die daraus resultierende Flexibilität kommt der Gestaltung von freien, knappen Zwischenspielen entgegen. Folgender Abschnitt aus Buxtehudes «Komm, heiliger Geist» (Bsp. 18) zeigt beispielhaft, wie diese für das Zwischenspiel einfache Technik zur Geltung kommen kann. Zunächst stehen die Terzen für die Verzierung des Schlussakkordes der ersten Zeile. Dann wird eine wellenartige, absteigende Linie in Sekundschritten gebildet; der anschließende Oktavsprung ist nicht nur satztechnisch notwendig geworden, er rechtfertigt sozusagen die vorangehende, zuerst unscheinbare Linie und bereitet mit Schwung den Einsatz der zweiten Zeile vor. Das Bild des herabkommenden Heiligen Geistes schwingt mit:



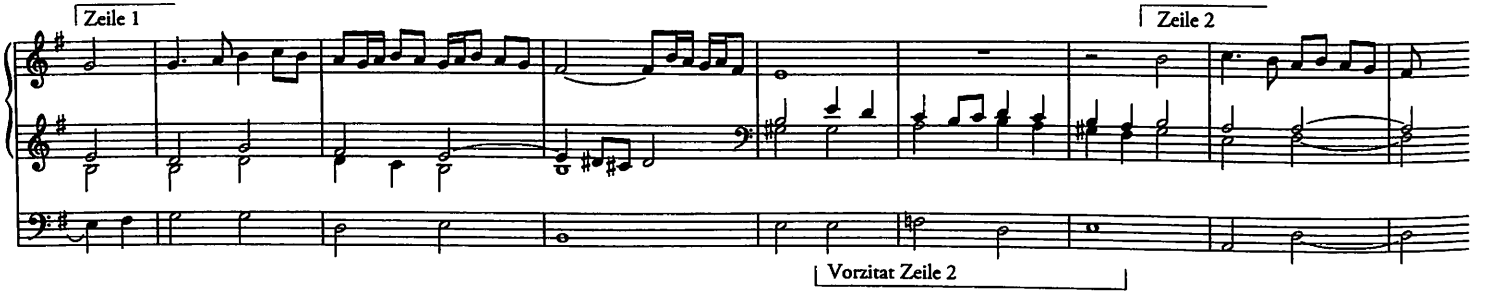
Beispiel 18: D. Buxtehude, «Komm, heiliger Geist» BuxWV 199, T. 6–9

Während dieses Zwischenspiels schweigt das Pedal und setzt sogar erst nach Wiedereintritt des Solos ein. Dies ist ebenso wirkungsvoll wie einfach: Der Bass, wie eben die Terzlinie zuvor, hat hier keine thematische Funktion; er übernimmt die fallende Linie der Mittelstimmen. Die Terzen können aber auch in Kombination mit einer Gegenlinie gebracht werden, wie in Buxtehudes «Christ, unser Herr zum Jordan kam» (Bsp. 19). In Takt 6 sind die Motive nicht thematisch und in Takt 7 verbirgt sich eine kanonische Struktur (siehe unten unter Punkt 6).



Beispiel 19: D. Buxtehude, «Christ, unser Herr» BuxWV 180 T. 5ff.

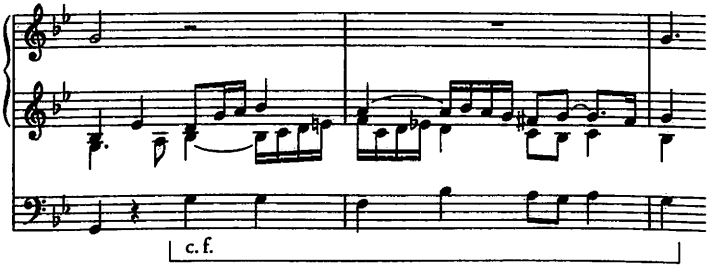
18 Fängt eine Zeile mit $\hat{1}$, $\hat{4}$ oder $\hat{6}$ an, wäre eine plagale Kadenz für einen *penultima*-Einsatz anzuwenden.



Beispiel 20: H. Scheidemann, «Herr Christ der einig Gottes Sohn» 2. Vers, Takte 15–22

c) ‚Bass-Vorzitat'

Das Zwischenspielmodell, welches im Bass den Beginn der nächsten Zeile bringt, wird von Scheidemann am häufigsten verwendet. Die freien Mittelstimmen, die den Bass dabei kontrapunktieren, dienen praktisch als Generalbassaussetzung. Das Zeilen-Zitat im Bass beginnt meistens dicht am Ende der vorangehenden Zeile, zum Beispiel auf dem Schlusston der Kadenz (Bsp. 20). Ist die Zeile kurz genug, kann sie als ‚Bass-Vorzitat' vollständig durchgeführt werden (vgl. Bsp. 21).



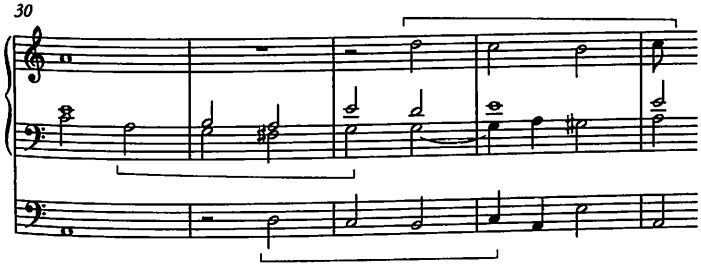
Beispiel 21: D. Buxtehude, «Nun komm, der Heiden Heiland» BuxWV 211, T. 14ff.

Übung

Spiele bei einem ausgewählten Choral jeweils den Anfang jeder Zeile im Pedal und begleite ihn mit den beiden Mittelstimmen. Wieviel vom Anfang schlussendlich zitiert wird, hängt unter anderem vom Zielton der nächsten Zeile ab, aber auch davon, ob dieses Motiv ein charakteristisches (eventuell kanonisches) Profil hat. Führe den Bass gegebenenfalls frei weiter bis zum Eintreten der ersten Cantus-firmus-Note (derselben Zeile) im Sopran. Die Aussetzung kann zunächst einfach Note gegen Note, danach mit kontrapunktischen Linien realisiert werden. Untersuche dabei, ob die Mittelstimmen imitierend geführt werden können: Weist der Bassgang eine kanonische Struktur auf (siehe weiter unten), ist dies der Fall.[19]

An dieser Stelle kann erneut der sechste Vers über «Vater unser im Himmelreich» von Jacob Praetorius als Musterbeispiel herangezogen werden: Hier wird die Technik des ‚Bass-Vorzitats' konsequent angewendet. Bietet sich eine kanonische Führung eines Zeilenabschnitts an, geschieht dies zwischen einer Mittelstimme und dem Bass, ansonsten bilden die Mittelstimmen nur eine Art Continuo-Aussetzung.

19 So hat z. B. das Kopfmotiv der zweiten Zeile des Chorals «Herr Christ, der einig Gottes Sohn» (vgl. Bsp. 20) als Terzfalltreppe kanonisches Potential; das Motiv im Alt nutzt – mit leichter Verzierung – diese Möglichkeit aus.



Beispiel 22: Jacob Praetorius, «Vater unser im Himmelreich», 6. Vers, T. 30–34

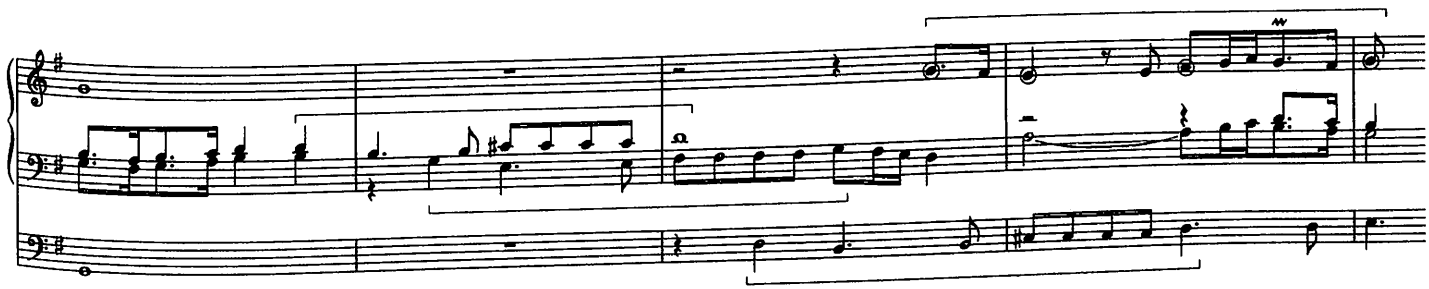
Noch eine generelle Bemerkung zum differenzierten Gebrauch des Pedals: Buxtehude lässt die Bass-Stimme oft schweigen, zum Beispiel bei der Wiederholung des Stollens (siehe «Von Gott will ich nicht lassen» BuxWV 220) oder in manchen Zwischenspielen. Bei Scheidemann sind die Pausen im Bass noch relativ selten. Ein Beispiel scheint jedoch die ‚buxtehudesche Manier' vorahnen zu lassen: «Lobet den Herren», in dem der Satz der Wirkung eines *recitativo secco* nahesteht. In diesem Fall spielt sicher der Text des Chorals und dessen Affekt eine Rolle.

d) ‚Motettisch'

Diese Technik hat ihren Ursprung im Motettensatz des 16. Jahrhunderts. Es geht hier darum, aus jeder Choralzeile ein *soggetto* zu formulieren, welches dann dreistimmig fugiert wird. Wie schon erwähnt, spielt die Möglichkeit, diese Einsätze eng zu führen, besonders im norddeutschen Stil eine wichtige Rolle, sie ist sogar stilbildend. Oft ist es auch möglich, ein Motiv mit kanonischem Potential zu gewinnen, wie zum Beispiel in Takt 23f. aus Buxtehudes «Es spricht der Unweisen Mund wohl» (Bsp. 23); gegebenenfalls kann dieses Motiv so ‚gebogen' werden, dass es – auch für kurze Zeit – kanonisch geführt werden kann.

6. Kanonische Sequenzmodelle

Für die norddeutschen Komponisten gehören doppelter Kontrapunkt und Kanon zu den zentralen Aspekten der Kompositionstechnik. Dabei scheint die Vermittlung der Kompositionslehre Jan Pieterszoon Sweelincks durch seine Schüler, unter anderem Jacob Praetorius und Johann Adam Reincken eine wichtige Rolle gespielt zu haben.[20] Die *Composition Regeln* des «Organistenmachers»[21] aus Amsterdam erweisen sich als Bearbeitung von Zarlinos *Istitutioni harmoniche* (Venedig 1573); sie handeln ausführlich vom doppelten Kontrapunkt. Buxtehude, der sich zusammen mit Johann Theile, Christoph Bernhard und Johann Adam Reincken in den 1670er Jahren intensiv mit kontrapunktischen Fragestellungen beschäftigte, tat dies sehr wahrscheinlich direkt oder indirekt anhand dieser Quelle.[22]



Beispiel 23: D. Buxtehude, «Es spricht der Unweisen Mund wohl» BuxWV 187, T. 23-26

20 Zur problematischen Überlieferung der *Composition Regeln* (Ausgabe: Sweelinck 1910) siehe Grapenthin 2002.

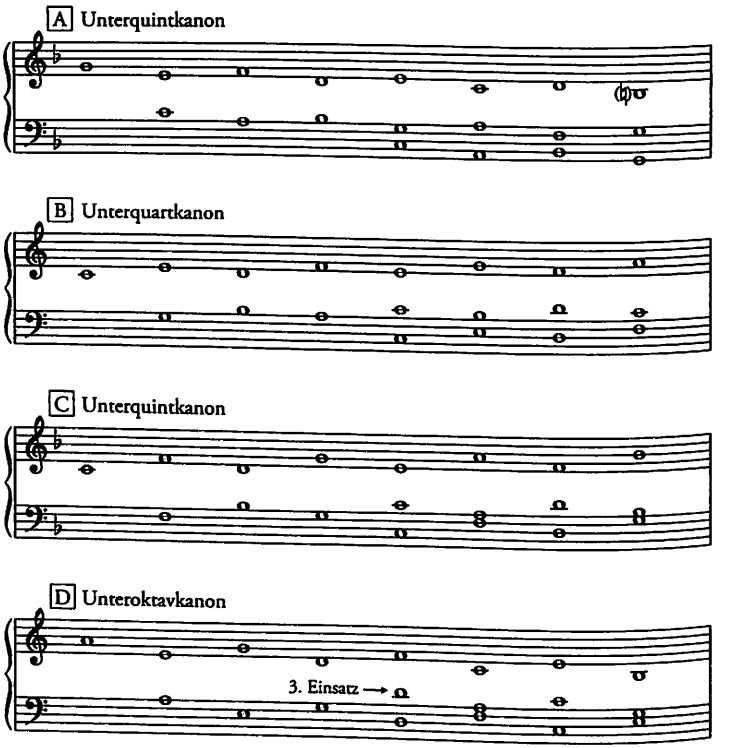
21 So nennt ihn Mattheson in seiner *Grundlage einer Ehren-Pforte* (Mattheson 1740, S. 332).

22 Vgl. Snyder 1980, Snyder 2007, S. 142–143.

Bezogen auf den Zeitraum um 1700 sind aus theoretischer Sicht die Schriften Andreas Werckmeisters von großer Bedeutung. Die Ausführungen seiner *Harmonologia musica* ermöglichen einen spannenden Einblick in eine für die Improvisation angewandte kontrapunktische Methode, die sich in erster Linie an «Incipienten» richtet, also an Lernende ohne große Erfahrung im Kontrapunkt.[23] Werckmeisters Kanonlehre kann als Transformation der Inhalte des *contrappunto alla mente* des 16. und 17. Jahrhunderts für die organistische Improvisationspraxis gesehen werden.[24] Es ist bemerkenswert, dass sie die kompositorische Praxis seiner Zeit widerspiegelt: In zahlreichen Werken Buxtehudes ist die Wichtigkeit von Sequenz-Motiven sowie die Sonderrolle von Terzen (im kontrapunktischen Kontext, aber auch als selbständiger musikalischer Topos) erkennbar.[25]

Der Anspruch, den doppelten Kontrapunkt für die Improvisation zu gewinnen, hat einen Preis, den Werckmeister bewusst in Kauf nimmt: Er beschränkt sich auf die kanonische Engführung sequenzartiger Motive; die Erweiterung eines doppelten Kontrapunkts zur Drei- und Vierstimmigkeit erreicht er durch eine einfache Verdoppelung der Ausgangsstimmen in Terzen[26] (→ Bsp. 8 auf S. 28). Einige der wichtigsten Treppensequenzen wurden bereits im ersten Teil des *Compendiums* vorgestellt.[27] Bsp. 24 enthält die wichtigsten nochmals in gedrängter Übersicht.

In den knapp gehaltenen Zwischenspielen des colorierten Orgelchorals werden jedoch kaum längere kanonische Sequenzen durchgeführt.[28] Vielmehr beschränkt sich der kanonische ‚Ansatz' auf drei oder vier Noten des Cantus firmus. Der Anspruch auf einen ‚perfekten' bzw. längeren Kanon, der vielleicht beim Komponieren sein Platz haben kann, sollte beim Extemporieren nicht gestellt werden. Dennoch ermöglicht die Kenntnis typischer kanonischer Sequenzen das schnelle Erfassen des kontrapunktischen Potentials einer Choralzeile und dessen praktische Anwendung in den Zwischenspielen. Deshalb sollten sie konsequent geübt werden.



Beispiel 24: Kanonische Gegenschrittsequenzen

23 Vor allem das mit «Zugabe oder Anhang vom gedoppelten Contrapunct und fugis ligatis» überschriebene Kapitel (Werckmeister 1702, S. 95–142).

24 Siehe Froebe 2007a, S. 23–24.

25 Vgl. Dodds 2006. Exakt die von Werckmeister beschriebene Unter- und Überterzung eines doppelten Kontrapunkts verwendet Buxtehude in seinem für Joh. Valentin Meder komponierten *Canon duplex per augmentationem* BuxWV 123.

26 «[…] also daß unten lauter Tertien, und oben lauter Tertien bleiben, das ist also der Schlüssel zu allerhand Arten von den Canonibus und gedoppelten 3. und 4. fachen Contrapuncto.» (ebd., S. 102).

27 → Bsp. 25 auf S. 82, Bsp. 47 auf S. 92, Bsp. 50 auf S. 94.

28 Diese findet man eher in Choralfantasien, die mehr Raum für eine differenzierte Cantus-firmus-Behandlung lassen.

Kapitel 5

Präludium und Fuge – Die Kunst des Fantasierens

Blütenlese bei Johann Sebastian Bach – Ein Einstieg in das Präludieren

Rudolf Lutz

> Die gewöhnlichen Präludia, die man gemeiniglich zu hören bekomt, sind nichts, als ein Mischmasch von allerley gesammleten Gedanken, oder vielmehr von allerley Fingerarbeit, und selten ist ein Hauptthema darinn. Man überläßt sich seinen gelenken ausgespielten Fingern, ohne den Kopf dabey viel arbeiten zu lassen.
>
> Da aber bekant ist, daß Präludiren und Fantasiren eine Art der Komposition ist, welche aus dem Stegereif hervorgebracht wird, so sollte jeder, der sich dis zu thun wagen will, erst zu Hause im Komponiren sich üben, ehe er den höchsten Grad der Komposition mit Ehren wagen und auszuführen sich unterstehen wollte. Und dis ist das Fantasiren, wo Meditation und Exekution unmittelbar mit einander verbunden ist. Man sollte wenigstens allerley theils fugirende, theils bindende, theils singende und melodiereiche Präludia oft von Noten spielen, um sich mit schicklichen und mit einander rhythmisch richtig zusammenhängenden Säzzen anzufüllen [...] und ist hierinn die größte Aehnlichkeit des Musikers mit dem Poeten, er wird erst durch fleißiges Lesen und Nachahmen in den Stand gesetzt, selbst zu dichten.[1]

Präludieren ist eine vielfältige musikalische Tätigkeit und der Gattungsbegriff ‚Präludium' umfasst die verschiedensten formalen Anlagen. Im Grunde müssen wir bei der Verwendung beider Begriffe drei Bedeutungsfelder unterscheiden: Zum ersten die Beschreibung einer improvisatorischen musikalischen Herangehensweise (auch als ‚Fantasieren' bezeichnet), zweitens das konkrete Vorspiel zu einem darauffolgenden Stück sowie drittens den historisch gewachsenen Gattungsbegriff. Diesen drei Bedeutungen soll im Folgenden nachgegangen werden. Anschließend wird im vierten Abschnitt dieses Artikels eine Analyse des Praeambulums C-Dur BWV 924 Wege aufzeigen, wie der Formplan eines komponierten Stücks für die Improvisation eigener Präludien verwendet werden kann. Nach einem Exkurs über die Erfindung musikalischer Gedanken mithilfe der *ars combinatoria* vertieft im fünften und letzten Teil dieses Artikels eine Analyse der d-Moll-Invention BWV 775 die zuvor entworfenen Grundzüge einer ‚musikalischen Blütenlese'.

1. Das Fantasieren (Präludieren)

Das freie Fantasieren oder auch Präludieren ist die ureigenste improvisatorische Betätigung vor allem des klassisch-romantischen Tastenspielers, wie sie beispielsweise für Joseph Haydn mehrfach bezeugt ist. Dessen Biograph Albert Christoph Dies hat aufs Schönste seine Gewohnheit beschrieben, den tagtäglichen Kompositionsprozess und die Suche nach tragfähigen Ideen aus dem Improvisieren am Tasteninstrument heraus zu entwickeln.[2] Robert Schumann warnte zwar in seinen *Musikalischen Haus- und Lebensregeln* (1848) strikt vor einem vermeintlich planlosen Improvisieren – er hielt es für einen ungeformten Ausfluss der kreativen Energie und in diesem Sinn für Verschwendung. Schumanns großes Vorbild Bach hingegen soll nach einem zeitgenössischen Bericht immer wieder Stücke anderer Komponisten vom Blatt durchgespielt haben, um seine eigene Einbildungskraft in Gang zu setzen, so dass «seine besseren Einfälle Folgen jener schlechteren» waren.[3]

Ich als Musiker finde es sehr anregend zu fantasieren. Man kann in Stimmungen geraten, die sehr schöne Ergebnisse zeitigen, doch birgt es – wie Robert Schumann zurecht bemerkt – auch Risiken, wenn man sich dem eigenen ‚Parlando' allzu sehr hingibt. Dennoch mag auch dieses scheinbar ziellose Ausprobieren später nutzbringende Folgen haben, wenn ein beim Improvisieren aufblitzender Gedanke beim nachfolgenden Komponieren ohne ersichtlichen Zusammenhang plötzlich wieder aufscheint. Der kreative Prozess ist jedenfalls schwer zu steuern und zu begreifen. Die Frage nach möglichen Zugangswegen zu dieser unterbewussten Phase, wie sie zum Beispiel beim *daydreaming*, oder kurz nach dem Aufwachen ‚zu Tage' tritt, wäre einer eigenen Betrachtung wert. Kaum kann man dafür allgemeingültige Regeln aufstellen; vielmehr sind es bei fast jedem Künstler andere Stimuli, die – nicht selten rauschhaft und auf Kosten der eigenen Gesundheit – seinen kreativen Schaffensmechanismus in Gang setzen. Die wirbelnden Kinder in den Stuben Mozarts und

1 Petri 1782, S. 266–267.

2 Vgl. Dies 1810, S. 211–212. (Für das betreffende Zitat → S. 19.)

3 Das entsprechende Zeugnis des Magister Theodor Leberecht Pitschel (1716–1743) stammt aus dem Jahr 1741 und ist vollständig abgedruckt in Bach-Dokumente II, S. 499.

Bachs, das Komponistenhaus Mahlers und Kaminskis, Goethes Alkoholkonsum und Brahms' Spaziergänge, Drogen-Exzesse bei Jazzmusikern und Malern oder beständiges Verliebtsein – allein über diese so unterschiedlichen ‚Motivationsarten' des kreativen Schubs bei Künstlern ließe sich ein ausgedehnter Artikel schreiben. Genauso wichtig und oftmals noch bewundernswerter ist aber die Hartnäckigkeit, die es braucht, um einen vielversprechenden Entwurf dann auch solide auszuarbeiten und die kreative Energie zielführend einzusetzen. Es macht den professionellen Musiker und Improvisator ja gerade aus, dass er mit seinem erworbenen Rüstzeug auch ohne vordergründig zündende Inspiration ans Werk gehen kann.

2. Das ‚Vorspiel'

Es können die toccatenhaften Anfangsakkorde des Cembalisten sein, der eine Sonate für Solo-Instrument und Basso continuo oder ein Ensemblestück damit einleitet. Es kann sich um das improvisierte *Prélude* einer Suite handeln, vielleicht sogar als *non mésuré* ohne fixes Tempo. Bei einem Jazz-Standard wäre es die pianistische oder gitarristische Intro(duction), bei einem Gottesdienst das Eingangspräludium oder die Intonation zum Choral. All diesen Erscheinungsformen ist ein wortwörtliches Verständnis von ‚Präludieren' eigen: es handelt sich um das ‚Vorspielen' vor dem eigentlichen Stück.

Die mehr oder weniger freie Improvisation als Vorbereitung auf ein nachfolgendes Werk ist eine alte Praxis, die oft beschrieben worden ist. Liegt das in Quellen und Aufführungsberichten bis ins 19. Jahrhundert hinein bezeugte Präludieren als Teil des Stimmvorgangs gewissermaßen auf der Hand, so lässt sich Mattheson ausführlich zur liturgischen Bedeutung des Präludierens im Gottesdienst vernehmen.[4] Aber auch Carl Philipp Emanuel Bach äußert sich (im Rahmen seiner Darstellung der «freyen Fantasie») über das Vorspiel, «welches die Zuhörer zu dem Inhalt des aufzuführenden Stückes vorbereiten soll» und dessen «Einrichtung» durch die Machart und Beschaffenheit des letzteren bestimmt sei.[5]

Meine Erfahrung zum Thema ‚Präludieren' ist folgende: Ich versuche das Präludium so zu gestalten, dass eine Erwartungshaltung aufkommt, eine Vorfreude auf das folgende unbekannte Stück – wie ein Regisseur, der dezent die Bühne zum Auftritt der Protagonistin vorbereitet. Allgemein gibt es keine festen Richtlinien, sondern zahlreiche gute Lösungen, um einen Hauptaffekt vorzubereiten und es ist stets eine praktische Reflexion vonnöten, um die Wirkung abschätzen zu können. Ich setze dabei sowohl auf eine innere Wesensverwandtschaft von Vorspiel und Hauptstück wie auch auf eine bewusste Kontrastbildung.

Das Präludium soll nicht zu lang sein, wie auch bei einem öffentlichen Anlass die Begrüßung einer Person vor ihrem Auftritt eine gewisse Länge nicht überschreiten sollte. Wenn das Präludium zur *captatio benevolentiae* wird, die Musik also das Wohlwollen des Publikums gewinnt und die Aufmerksamkeit auf das Nachfolgende zu schärfen vermag, empfinde ich das als ideal.

Nach einer reichen und klanglich lustvollen ersten Phase empfehle ich eine nicht allzu lange Entwicklung, um bald zu einer vorläufigen Kadenz zu kommen. Danach befürworte ich die Gestaltung eines ‚Doppelpunktes' vor dem folgenden Stück – dies kann ein Halbschluss sein, eine phrygische Kadenz (wenn das Präludium in einer Molltonart steht), eine nicht allzu gedehnte Fermate auf dem letzten Ton. Mit dieser nonverbalen, musikalischen Geste gebe ich das Zeichen: ‚Vorhang auf!'

Auch vermeide ich – bei dieser Art des vorbereitenden Spiels – ein allzu charakteristisches motivisches Erscheinungsbild. Eine gewisse Zufälligkeit, auch in der teils unerwarteten Entwicklung des harmonischen Ablaufs, wahrt jenes Angenehm-Beliebige, das mir beim Präludieren gefällt – so, als würde sich die Musik ständig überlegen, wo sie sich als nächstes hinwende. Weiterhin empfehle ich, allzu weit ausgreifende Tonartengänge (Modulationen) zu vermeiden. Dies führt eher weg vom vorrangigen Ziel, durch das Präludieren eine gute Atmosphäre für den folgenden Satz zu schaffen, zumal die Bestimmung und Festigung einer Tonart im Sinne einer *Intonatio* von alters her eine der vornehmsten Aufgaben des Präludiums ist.

Der bereits erwähnte Verzicht auf eine lange Entwicklung gibt dem Präludium bewusst weniger Gewicht, so dass noch genügend Raum und

4 Vgl. *Der vollkommene Capellmeister*, III. Teil, 25. Kapitel («Von der Spiel-Kunst»), v. a. § 22–36 (Mattheson 1739, S. 472–474).

5 Bach 1762, S. 327.

Fantasie für den Genuss des sättigenden *plat principal* bleibt. Tatsächlich kann die Zusammenstellung eines mehrgängigen Menüs ein gutes Beispiel für dieses allgemeine Phänomen abgeben: Wenn bereits die Vorspeise zu nahrhaft ausfällt, vergeht manchem Feinschmecker der Appetit auf den Hauptgang. Dieses vorzeitige Sättigungsgefühl lässt sich nachher kaum korrigieren, was erfahrungsgemäß Bedauern oder auch Verärgerung gegenüber dem allzu wohlmeinenden Gastgeber auslöst.

3. Die Gattungsbezeichnung ‚Präludium'

Wir finden die Bezeichnung ‚Präludium' aber auch in anderen Zusammenhängen: so etwa als Satzpaar ‚Präludium und Fuge', besonders gut bekannt aus dem Bach'schen Kompositionskreis. Bei norddeutschen Tonsetzern bedeutet der Gattungsbegriff ‚Präludium' häufig ein aus verschiedenen Teilen zusammengesetztes Gesamtgebilde, was einleitende Figuren, Akkorde, Wendungen und Kadenzen, aber auch anschließende Fugen und freie Intermezzi beinhaltet. Bei Johann Sebastian Bach finden wir unter diesem Begriff die mannigfaltigsten einsätzigen Gebilde, die sich bei genauerer Analyse beispielsweise als Concerti mit eingebauten Fugen (BWV 544, BWV 546), monothematische Kompositionen (BWV 846), arien- und inventionsähnliche Formen oder suitensatzartige Abläufe entpuppen, die – formal in sich geschlossen – keineswegs bloße ‚Vorspeisen' zum nachfolgenden Hauptgericht darstellen. Dem Reichtum an Satztypen entspricht eine Vielzahl an Gattungsbegriffen, die Termini wie ‚Sonata', ‚Sinfonia', ‚Praeambulum' und ‚Fantasia' einschließen.

Diese materialreichen Stücke zu spielen, aufs Genaueste zu untersuchen, sie zu ‚partimentieren' und daraus Erkenntnisse für eigene Werke zu gewinnen, ist eine der Hauptaufgaben all jener, die sich für den Zusammenhang von Improvisation und Komposition praktisch und analytisch interessieren. Dieses Vorgehen wurde von Friedrich Erhardt Niedt ausführlich beschrieben.[6]

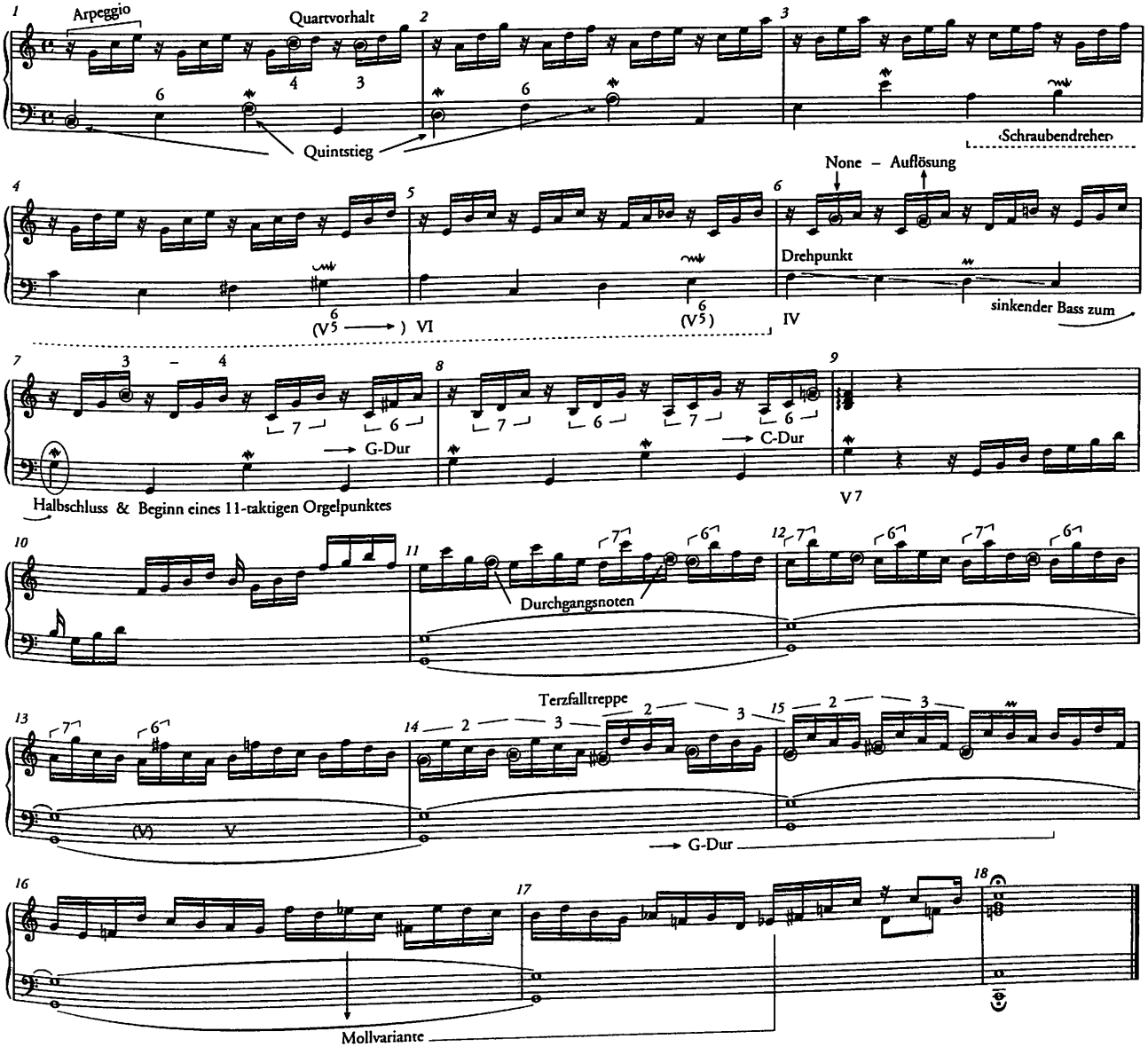
4. Das ‚kleine Präludium'

Im Folgenden soll auf kürzere Formen des Präludiums eingegangen werden. Dazu werde ich zunächst eines der sogenannten ‚Kleinen Präludien' aus dem *Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach* analysieren, dann im Vergleich dazu eine abweichende Abschrift aus Bachs Schülerkreis betrachten und entsprechende Anleitungen daraus entwickeln. Mir scheinen diese Werke besonders geeignet, um improvisatorisch-kompositorische Anregungen zu vermitteln. War doch Bachs Absicht bei Sammlungen dieser Art offenkundig nicht allein auf die klaviertechnische Grundausbildung gerichtet, sondern zugleich darauf, dem werdenden Musiker über die Auseinandersetzung mit ‚Handstücken' das Komponieren und Improvisieren beizubringen.

Zu empfehlen ist, dass die Beispiele selbst gespielt, analysiert, transponiert und mit ähnlichen Motiven spielend nachempfunden werden. Es sollten die harmonischen Abläufe, die Partimenti, studiert und neu ‚dekoriert' werden.[7] Aus dieser Arbeit ergibt sich eine Erweiterung der persönlichen Motivsammlung, mittels derer sich die einzelnen Elemente neu kombinieren lassen. Dieser Nachvollzug durch Umarbeitung ist im Grunde die essentielle Lernübung des Improvisierens – immer dann, wenn meisterliche Studentinnen und Studenten diese Fähigkeit gelernt haben, weiß ich, dass sie nun ‚flügge' geworden sind.

Anhand des Praeambulums C-Dur BWV 924 aus dem *Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach* (Bsp. 1) möchte ich die Herangehensweise an eine solche improvisationsbezogene Analyse exemplarisch aufzeigen. Das Stück wird durch eine Quintstieg-Sequenz eröffnet. Die Fundamentnoten im Bass mit Zwischenschritten (Sextakkorden) auf der Zwei und die Akkordgestaltung (nachschlagende Sechzehntel aufwärts arpeggiert) zeigen die vorbildhaften Lagenwechsel auf der Vier mit der Auflösung des Quartvorhaltes in der unteren Stimme der Dreiklangsbewegung.[8] Takt 3 leitet ein weiteres Modell ein, den sogenannten ‚Schraubendreher',[9] welches nach einer kurzen Überleitung mit sinkender Tonleiter im Bass in Takt 7 einen Halbschluss erreicht.

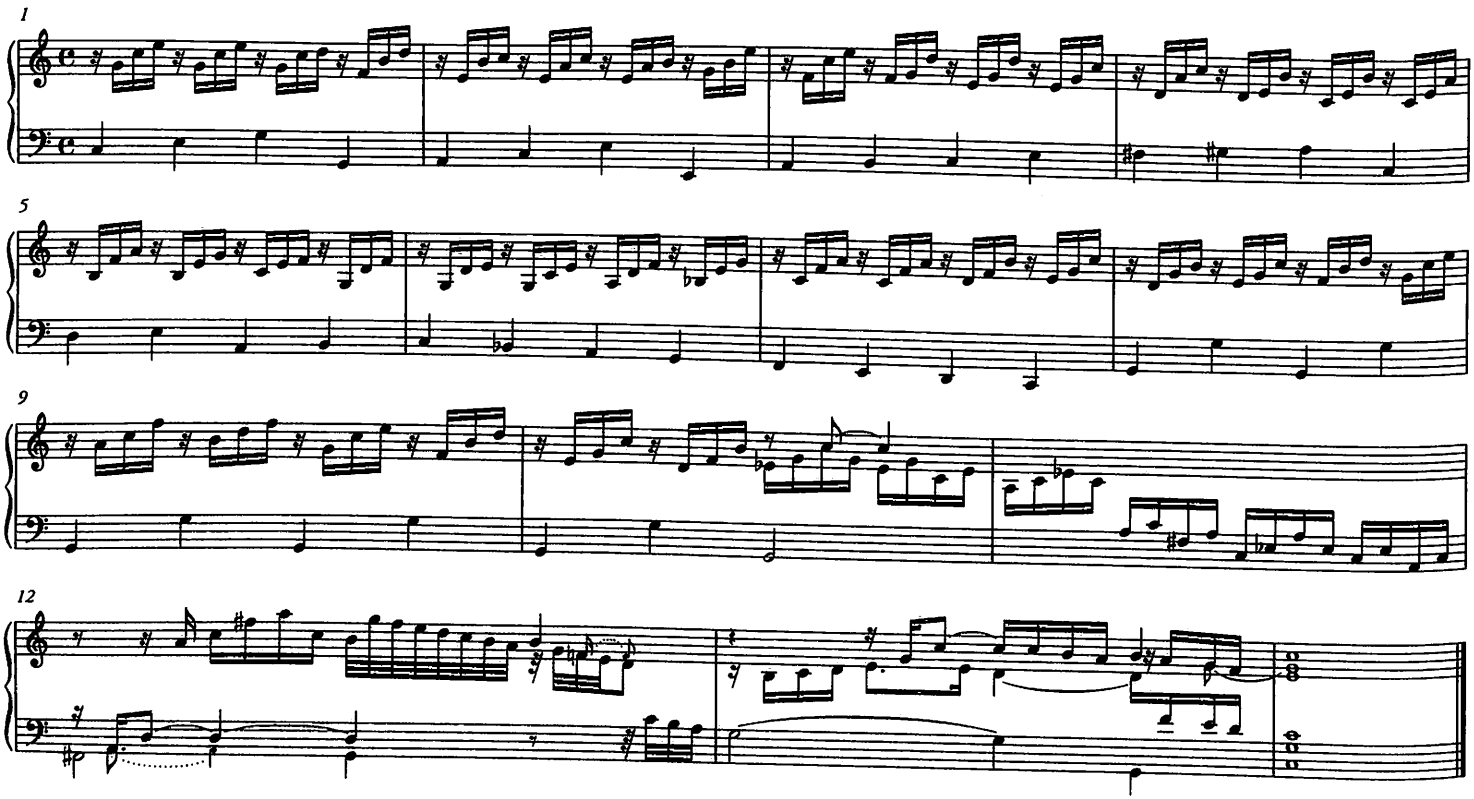
6 Vgl. Niedt 1710-1721, 2. Teil, S. 117–130 (→ Quellenauszug ab S. 178; seine Methode ist auch Thema des Artikels zur Suitenimprovisation ab S. 183).
7 Zur Methode des ‚Partimentierens' → S. 171ff.
8 Für Grundlegendes zur Quintstieg-Sequenz → S. 94ff.
9 → Bsp. 12 auf S. 76



Beispiel 1: J. S. Bach, Praeambulum *C-Dur BWV 924*

Zur Stimmführung im Detail: Der Nonvorhalt zu Beginn von Takt 6 löst sich mit dem folgenden Sekundakkord über *e* quasi in Nonenparallelen zum Bass auf und zeigt so die gleichzeitige Handhabung zweier harmoniefremder Noten, nämlich eines Bassdurchganges und eines Vorhaltes, was eine ‚würzige' Klanggebung erzeugt. Kleine modulatorische Ausweichungen in den Takten 4 und 5 berühren die Tonart der sechsten bzw. vierten Stufe.

Nun folgt das Erstaunliche: Die nächsten elf Takte (nach nur sieben Takten Anfang und Entwicklung) sind einem reichhaltigen Orgelpunkt auf der Dominante vorbehalten! Er beginnt – nach einem Quartvorhalt (T. 7/1) – mit einer 7-6-Kette, die sich zunächst nach G-Dur hinwendet, in Takt 9 letztlich doch wieder nach C-Dur bewegt und auf einem Dominantseptakkord zum Stillstand kommt. Dieser wird in einer ‚Dominantkaskade' verlängert, die mit sich ablösenden Händen (auch hier integriert Bach virtuose Elemente zur Erlernung tastentypischer Abläufe) den Ambitus vom tiefen *G* ins hohe *h* verschiebt. Ab Takt 11 finden wir erneut eine 7-6-Kette mit arpeggierten Dreiklängen, die Durchgangsnoten enthalten. Ab Takt 14 – immer noch erklingt der dominantische Orgelpunkt – folgt eine Terzfalltreppe in der Unterstimme der rechten Hand, nach G ausweichend, die ab der Mitte von Takt 15 in freiere Figurationen übergeht. Harmonisch handelt es sich dabei um eine Rekonstituierung der Haupttonart mit einer Erweiterung in die Mollvariante sowie eine feierliche und ausführliche Kadenz in Takt 17. Der Doppelpunkt ist gesetzt: Eine große Fuge könnte beginnen!



Beispiel 2: Praeambulum *C-Dur BWV 924a*

Was ich an diesem Werk stets so bewundert habe, ist die Großzügigkeit der ersten Entwicklung und die Grandezza des dominantischen Orgelpunktes. Ein erlesenes Stück Musik für den jungen Bachsohn! Wie oben gefordert, ist auch hier der Anfang reichhaltig, die Entwicklung eher kurz; es werden nur wenige Tonarten berührt und der Schluss prachtvoll ausgestaltet. Zahlreiche Satzmodelle werden exemplarisch verwendet, was leicht zu einer unangenehm beliebigen Aneinanderreihung kleinteiliger Formeln führen könnte. Da ist die prüfende Meisterhand Johann Sebastian Bachs aufs Schönste zu spüren.

Es lohnt sich nun, das womöglich von Wilhelm Friedemann Bach selbst nachkomponierte Bsp. 2 zu studieren und wiederum mit BWV 924 zu vergleichen.

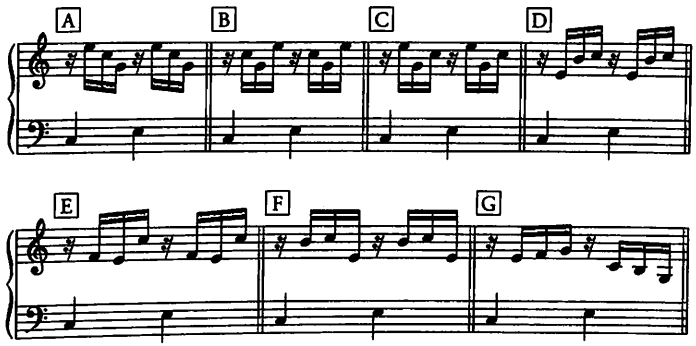
Ein ziemlich enttäuschender Abglanz des väterlichen Stückes! Die Aneinanderreihung von mit der Zeit monoton wirkenden Arpeggien lässt Konturen vermissen und wirkt schwach im Vergleich zur zweifellos ansprechenden, abschließenden Kadenzphase. Um solche und ähnliche (selbst-)kritische Feststellungen kommt man übrigens häufig nicht herum, wenn man einen eigenen Entwurf mit dem meisterlichen Original vergleicht, von dem man sich hat inspirieren lassen! Dennoch würde ich zu dieser Vorgehensweise raten, zumal auch andere barocke Komponisten wie etwa Fischer und Mattheson gute Beispiele vermitteln, die gar nicht so himmelhoch besser sein müssen als unsere eigenen Ableitungen. (Dazu bitte wiederum BWV 924a studieren, was durchaus Mut zur eigenen Arbeit macht!)

Übung

Beginne mit einer Eröffnungsformel (→ S. 121ff.), lasse ein Satzmodell, einen Gang folgen (→ S. 67ff.), weiche in eine benachbarte Tonart aus und führe mit einer halbschlüssigen Figur in den dominantischen Orgelpunkt. Lasse einige kurze Floskeln folgen und belebe damit den mehr oder weniger langen Orgelpunkt, der in eine breit angelegte Kadenz mündet. Benutze die Arpeggiomodelle Bachs, aber auch eigene, neue!

Einige Randbemerkungen zur Erfindung verschiedener Anordnungen von Sechzehntelgruppen

Die Betrachtung des obigen Bach-Präludiums erweist sich als unerschöpfliche Quelle neuer Erfindungen im motivischen Bereich, vor allem was die Möglichkeiten anbelangt, wie eine bestimmte Zahl von kleinen Noten gruppiert werden kann. Oft finden wir Vierergruppen von Sechzehnteln (oder Achteln, Zweiunddreißigsteln, Triolen etc.), die durch die Folge ihrer Töne ein musikalisches Motiv ergeben. Bei BWV 924 sind es in den ersten Takten die dem Basston folgenden aufwärts führenden Sechzehntel, die eine markante Viertongruppe ergeben, die sich während der folgenden Viertel stets wiederholt, wenn auch meistens auf einer anderen Lage oder Stufe. Es wären aber auch andere Reihungen möglich:

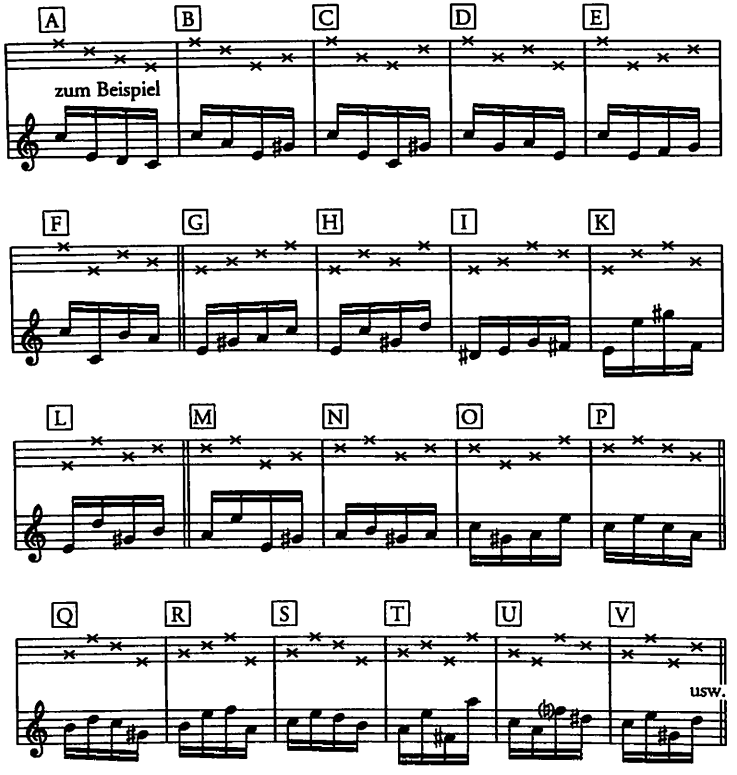


Beispiel 3

Im Bsp. 3-A erklingen die Arpeggio-Noten der rechten Hand in umgekehrter Richtung (und teils auch Reihenfolge); denkbar ist auch ein Beginn auf der mittleren Note, gefolgt von der tieferen bzw. höheren Note des Akkords (B, C). Anstelle der Dreiklangstöne kann man aber auch Nebennoten verwenden, die entweder angesprungen (D, E, F) oder durchgängig erreicht werden (G).

Das Prinzip ist einfach und sehr entwicklungsfähig. Man kann all diese Elemente miteinander kombinieren und erhält eine große Zahl verschiedener möglicher und teils unerwarteter Entwürfe. An die meisten denkt man beim spontanen Improvisieren und Komponieren nur bedingt, weshalb ich zu einer ‚kombinatorischen Recherche' rate. Diese sei im Folgenden an einem weiteren Beispiel dargestellt:

Man notiere auf ein Blatt Papier (oder allenfalls auch auf kleinen Zettelchen) die Tonhöhenkurven beliebiger Dreier-, Vierer- oder Sechsergruppen. Ich nehme hier als Beispiel die abtaktigen Vierergruppen. Sie sehen fast aus wie Sternbilder:

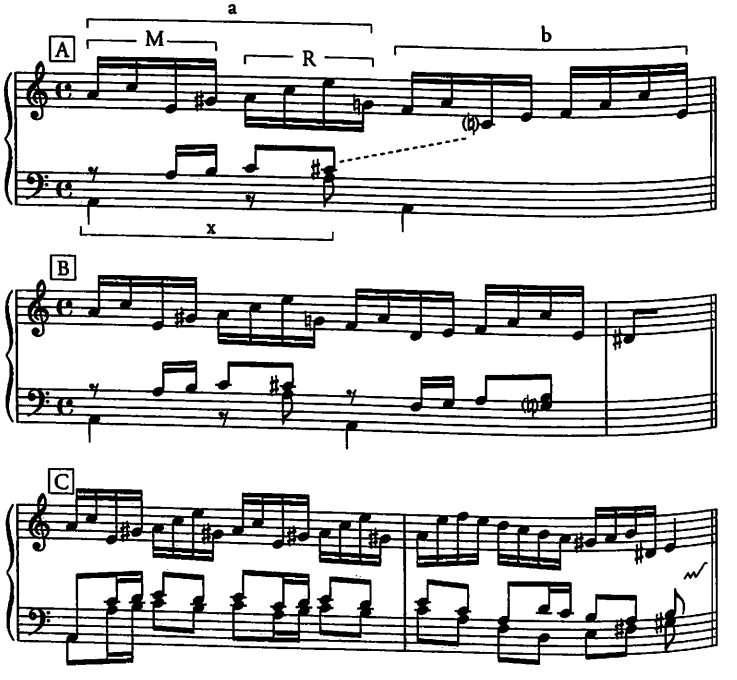


Beispiel 4

Bei Bsp. 4-A bis F ist immer die erste Note auch die höchste. Noch nicht definiert ist, ob die nur in ungefährer Relation zueinander festgelegten folgenden Noten dann Sprüngen oder Schritten, Konsonanzen oder Dissonanzen entsprechen. Der erste Ton einer solchen Gruppe könnte aber auch der tiefste sein (G bis L), der zweithöchste (M bis P) oder auch der zweittiefste (Q bis V).[10]

Beim zweiten Schritt geht es dann um die Auswertung und Transformation der ‚Sternbilder', also um die Frage: Wie lassen sich diese in echte musikalische Gebilde verwandeln? Hier beginnt die Arbeit des ‚Inventionisten', die neben kompositorischer Vorstellungkraft auch die Fähigkeit erfordert, die neu entstandenen Figuren oder Motive in einen bestehenden Bassablauf einzubauen oder einen neuen, zu ihnen passenden Partimento entstehen zu lassen. Es geht darum, eine Anordnung von Vierergruppen zu finden, die sich in der Fortspinnung zu einer folgerichtigen Linie entwickeln kann, das heißt, sie auf einen einleuchtenden Partimentoverlauf hin zu planen und auszulesen. Dabei können die Motivformen wiederholt, variiert wiederholt oder auch verändert werden. Man kann beispielsweise zwei Vierergruppen zu einer Doppelgruppe arrangieren, die durch ihre Wiederholung neue metrisch-rhythmische Verhältnisse schafft. Eingefügte punktierte Noten, Achtelfolgen, Ligaturen etc. stehen natürlich stets zur Verfügung, und so wird bei dieser Art von ‚Silberstiftzeichnen' immer klarer, wie unendlich die Kombinationsmöglichkeiten sind und wie leicht mit diesem an sich bekannten und scheinbar abgenutzten Tonmaterial auch heute noch Neuschöpfungen ersonnen werden können.

Dies sei an einer Reihe von Beispielen gezeigt, die die eben beschriebenen abstrakten Tonhöhen in echte musikalische Linien übersetzen. So resultiert aus der Kombination der variierten Höhenkurven von Bsp. 4-M und R ein Doppelmotiv a (Bsp. 5-A), das problemlos melodisch fortgeführt werden kann (b). Eine dazu passende Begleitung x lässt sich als bewegungsorientierte harmonisch-melodische Ausgestaltung relativ leicht fin-



Beispiel 5

10 Diese Arbeit geschieht besser am Schreibtisch als am Instrument. Fantasiefreudige Charaktere haben meist nicht viel ‚Sitzfleisch' bei dieser Übung, Kombinatoriker wie Schachspieler und Mathematikfreaks hingegen sehr. Da wäre innerhalb einer Studien- oder Arbeitsgruppe Teamwork gefragt!

den. Die Weiterführung dieses Modells führt jedoch in einen Konflikt, der kompositorische Entscheidungen verlangt: das *cis* führt in eine $\frac{6}{4}$-Harmonie über *A*, das kurz darauf folgende *c* in der Melodie aber eher in die Region von F-Dur. Die Option für die erste Variante erfordert somit zwar Modifikationen an der melodischen Linie, lässt aber einen selbständigen Begleitrhythmus entstehen, dessen Folgerichtigkeit in der weiteren Arbeit berücksichtigt werden muss (B).

Eine andere Wegführung ergibt sich, wenn man das *g* der ersten Vierergruppe in ein *gis* verwandelt. Durch die Wiederholung der aus den Höhenkurven M und R gewonnenen Achtergruppe ergibt sich ein tonikastabiler erster Takt (C) mit feinen dominantischen Pendelbewegungen. Daran könnte die im Beispiel notierte Fortführung anschließen – eine originelle *inventio* (‚Erfindung') entsteht!

Es wären aber auch völlig andere Entscheidungen auf der Detailebene möglich, die wiederum eine neue Gestalt des Modells nach sich ziehen würden. Stets sind mehrere Parameter im Spiel – eine freie Komposition folgt weder sklavisch einem Partimento, noch ist die zunächst skizzierte Melodielinie unantastbar. Wie bei der souveränen Sprachbeherrschung geht es um ein permanentes Überdenken, Abwägen und Anpassen der hinsichtlich der Melodie, des rhythmischen Modells sowie der harmonischen, figurativen, affektbezogenen, formalen und phrasenmäßigen Gestalt getroffenen Entscheidungen. Letztlich handelt es sich bei diesem *instant painting* um einen nur schwer zu beschreibenden kreativen Vorgang, bei dem zwischen der Begeisterung über eine gefundene Lösung und dem Eingeständnis des zwischenzeitlichen Scheiterns oft nur Nuancen liegen.

Als eine Blütenlese ganz besonderer Art sei hier auf die imposante Vielzahl neuer Ton- und Motivkombinationen in Bachs Kantaten hingewiesen, die ich im Zuge meiner regelmäßigen analytischen Auseinandersetzung mit diesen Werken für mich entdeckt habe.[11] Wie Bach als spielender Improvisator von Fall zu Fall vorging, lässt sich heute nur noch erahnen. Aus dem Studium seiner Werke heraus bin ich jedoch zu der Auffassung gelangt, dass er als eine Art ‚Kombinations-Kaiser' stets mit Alternativen aufwarten konnte.[12] Diese Lust am Immer-wieder-Anderen spüren wir beispielsweise auch bei den Schlüssen der Choralvorspiele des Orgelbüchleins, die sich nicht ein einziges Mal wiederholen. Diese Variabilität macht zweifellos den hörbaren Unterschied zum typischen ‚Organistenzwirn' manch anderer Tonsetzer mit aus.[13]

Die hier lediglich skizzierte ‚kombinatorische Recherche' ist ein weites Feld. Doch erscheint sie mir wie ein Laboratorium, das eine schier unbegrenzte Vielfalt an Ausdrucksmitteln generiert. Ein dergestalt trainiertes Bewusstsein für Alternativen bewahrt wirkungsvoll davor, in immer gleiche Muster, Klischees und Redewendungen zu verfallen.

5. Vom Einfall zur Durchführung: Ein Beispiel aus Bachs Inventionen

Bachs als ‚Inventionen und Sinfonien' bekannt gewordene Sammlung präsentiert sich in ihrem Vorwort als «Auffrichtige Anleitung», mit deren Hilfe «denen Lehrbegierigen» nicht nur gezeigt werde, mit mehreren Stimmen auf «cantable Art» zu spielen. Sie deutet mit ihrem Hinweis auf die Kunst, mit zunächst zwei und später drei «obligaten Parthien richtig und wohl zu verfahren» auf einen praktisch orientierten Kompositionslehrgang, der sich insbesondere das Ziel stellt, «gute inventiones nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen».[14] Die folgenden Betrachtungen wollen in diesem Sinne abschnittsweise den Schritt vom Einfall hin zu seiner Behandlung innerhalb eines ausgedehnteren Stückes nachvollziehen und von da aus Vorschläge für improvisatorische Strategien ableiten. Als Beispiel dafür wurde die Invention d-Moll gewählt (Bsp. 6).

Analytische Bemerkungen zu den Takten 1–10

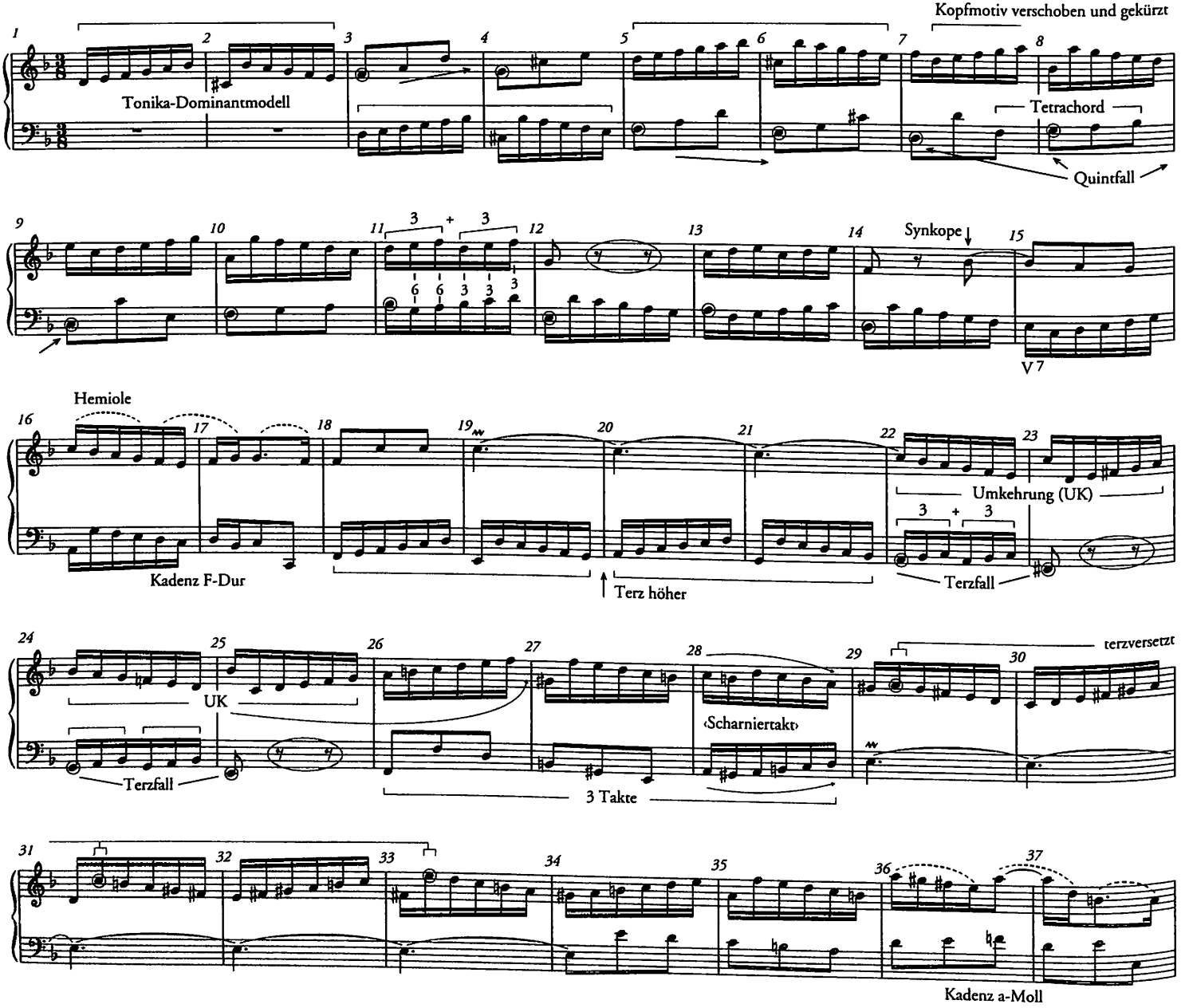
Die Komposition beginnt mit einem zweitaktigen Sechzehntelmotiv, das eine Pendelbewegung beschreibt und dabei ein typisches Tonika-Dominantmodell ausbildet. In einer ersten Entwicklung übernimmt es Bach in die linke Hand und kreiert durch die konsonante Ausharmonisierung in der Gegenstimme eine Art Kontrapunkt. In den Takten 5 und 6 erklingt ein drittes Mal, nun in einer höheren Lage, die Sechzehnteleinheit, von der das Stück seinen Ausgang nahm. Die Unterstimme übernimmt zunächst den soeben exponierten Kontrapunkt der rechten Hand aus Takt 3, wobei der Sextakkord zu Beginn von Takt 5 eine Instabilität im harmonischen Ablauf bewirkt. Im Gegensatz zu Takt 4 wird der Kontrapunkt aber nach unten weitergeführt. In der Folge wird durch eine leichte Abänderung der rhythmischen Gestalt des Kopfmotivs – es beginnt

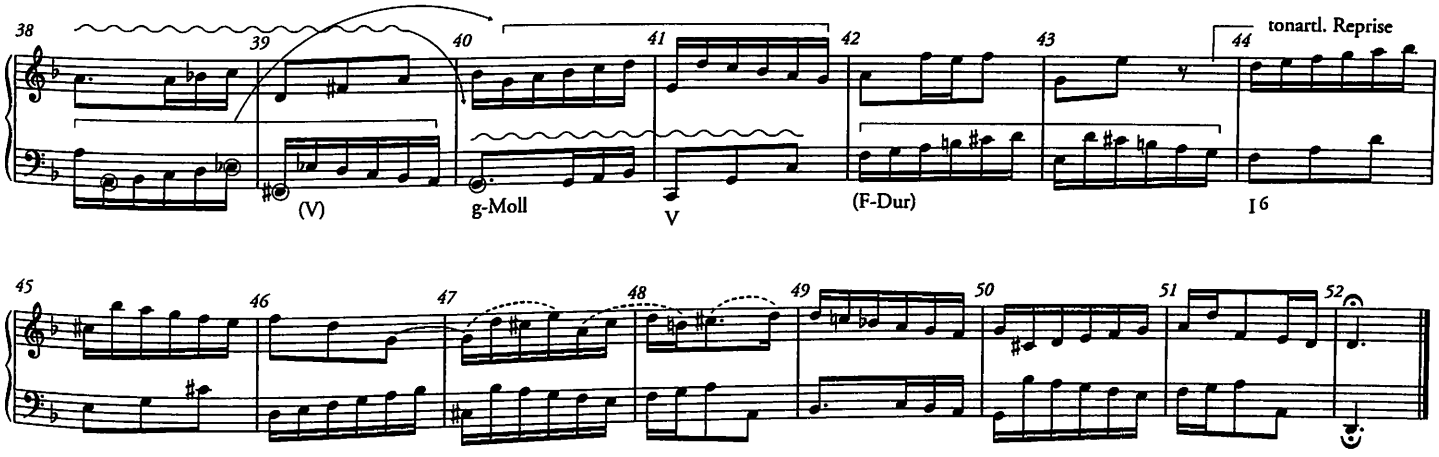
11 Im Rahmen der 2006 begonnenen zyklischen Gesamtaufführung des Bach'schen Vokalwerkes durch die J. S. Bach-Stiftung St. Gallen.

12 Dass Bach auch beim Anhören ihm bisher unbekannter fremder Werke alle nur denkbaren Zusammensetzungen vorherzusagen vermochte, wird durch ein Zeugnis Carl Philipp Emanuel Bachs belegt (→ S. 17).

13 Die Arbeit an den ‚Sternbildern' kann auch in andere Stile führen. Das erste Stück aus Debussys *Children's Corner* zeigt dabei aufs Schönste, dass ein Stilgefühl gerade aus der Wechselwirkung von Figur und harmonischem Ablauf resultiert. So wäre die von Debussy verwendete Figur in einem hochbarocken Umfeld bestens zu Hause, was im programmatischen Titel «Gradus ad Parnassum» vielleicht sogar mitschwingt. Im Zusammenhang der harmonischen Entwicklung zeigt sich dann jedoch der große impressionistische Meister.

14 Vgl. das Titelblatt des Originalmanuskripts der *Inventionen und Sinfonien* (Bach-Dokumente I, Nr. 153, S. 220f.).


Kopfmotiv verschoben und gekürzt
Tonika-Dominantmodell
Tetrachord
Quintfall
Synkope
V 7
Hemiole
Umkehrung (UK)
Kadenz F-Dur
Terz höher
Terzfall
terzversetzt
UK
‹Scharniertakt›
Terzfall
3 Takte
Kadenz a-Moll



Beispiel 6: J. S. Bach, Inventio *d-Moll BWV 775*

nachschlagend um ein Sechzehntel verschoben, so dass nur noch fünf Noten in einer Linie aufsteigen – eine Quintfall-Sequenz in Gang gesetzt. Die dazu in der linken Hand angepasste Begleitung exponiert als Kontrapunkt einen aufsteigenden Tetrachord.

Schlussfolgerungen für die Improvisation

- Man kann ein Motiv in mittlerer, hoher und tiefer Lage ansetzen.
- Eine simple Pendelbewegung lässt sich durch Verlagerung mehrmals wiederholen. Takt 5 und 6 könnten auch zugunsten eines sofortigen Übergangs in den Quintfall ausgelassen werden – Bach entscheidet sich jedoch dafür, das Bewegungsmodell zunächst zu verlängern. Dieses Beharren ist auch als rhetorisches Phänomen zu deuten: Es entspricht einer Wiederholung, die das Gesagte in veränderter Stimmlage und Sprechweise bekräftigt und damit einprägt.[15]
- Durch kleine rhythmische Verschiebungen (siehe T. 7) lässt sich ein Hauptmotiv leicht abwandeln.
- In den Takten 9 und 10 bleibt Bach seinem Material treu und generiert dadurch aus dem Moment heraus ein Sequenzmodell. Daraus könnten wir etwas Wichtiges lernen: Sequenzen und andere Satzmodelle sind nicht in jeder Situation die Initialzündung für eine kompositorische Entwicklung, sondern oft einfach das Ergebnis der konsequenten Weiterführung einer aus den Motiven heraus gewonnenen Idee.

Analytische Bemerkungen zu den Takten 11–17

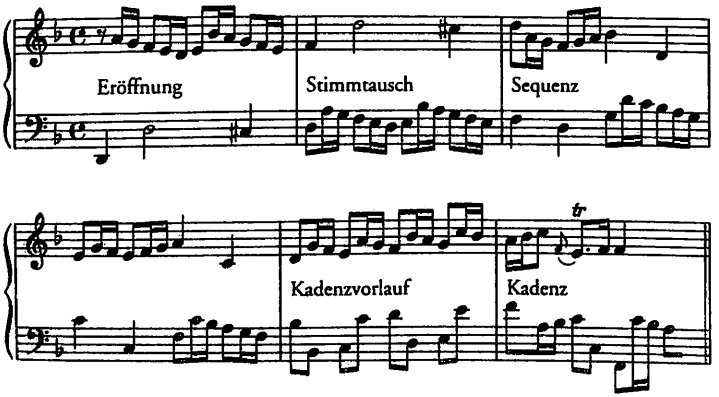
Die entscheidende Frage für den Komponisten besteht nun darin, wie er die Sequenz der Takte 7 bis 10 (Basstöne *d-g-c-f*) fortzuführen gedenkt. Bach entscheidet sich dazu, die Quintfall-Sequenz weiter zu verfolgen; eine wörtliche Weiterführung hätte aber vermutlich dem Pendeleffekt zuviel Gewicht gegeben. Bach verlegt die Figur deshalb in die linke Hand, bleibt aber hinsichtlich der Randtöne eindeutig im Modell des Quintfalls *(b-e-a-d)*. Einen neuen Einfall realisiert er in der dazugehörigen Gegenstimme. Die rechte Hand wechselt in Takt 11 in eine rhythmisch ambivalente, rotierende Dreitonbewegung (3+3 statt 2+2+2). Statt des zu erwartenden erneuten Stimmtauschs des Bassmodells in die hohe Lage ergibt sich eine konsonante Parallelführung, auf die in den Takten 12 und 14

[15] Der klaviertechnische Übungseffekt, der sich daraus ergibt, dass es für Bachs Sechstonreihe immer einen Finger ‚zu wenig' gibt, sei hier nicht weiter betrachtet, obwohl derartige Absichten bei Bachs pädagogischen Kompositionen wohl mit eine Rolle spielen.

eine bemerkenswerte Pause folgt. Die Synkope in Takt 14 ermöglicht den Übergang in die darauffolgende Kadenz mit Dominantakkord und Hemiole.

Schlussfolgerungen für die Improvisation

- Aus einer geringfügigen Verschiebung innerhalb des Motivs und Ablaufs entsteht ein gewisser Spielraum für die weitere Entwicklung; die Dinge kommen gleichsam ins Schweben. Die pure Intensität des Materials erzeugt hörbar Spannung.
- Damit eine Sequenz ohne ermüdende wörtliche Wiederholung eine gewisse Länge ausbilden kann, sollte man Varianten, rhythmische Verschiebungen, Lagenwechsel etc. in ihren Ablauf einbauen.
- Manchmal bedarf es eines zusätzlichen rhythmischen Energiepotentials. So kommt zum Beispiel durch die kleingliedrige beharrende Figur in den Takten 11 und 12 etwas mehr ‚Luft' in den Ablauf; Spieler und Zuhörer können gewissermaßen Atem holen.
- Eine neue Idee muss möglicherweise wiederholt werden (T. 11 und 13), um besser verstehbar zu sein.
- Ähnlich wie eine zwischenzeitlich verringerte Stimmenzahl ist die Pause ein Improvisationsmittel von nicht zu unterschätzender Wirkung. Durch sie bekommt alles Folgende mehr Gewicht.
- Eine lange Entwicklung erfordert oft eine relativ breite, gewissermaßen proportional zum Vorhergehenden ausgestaltete Kadenzeinleitung (T. 14 bis 17).



Beispiel 7

Insgesamt bilden die Takte 1 bis 17/18 ein typisches Beispiel des Dreischrittmodells ‚Eröffnung–Sequenz–Kadenz' aus. Auffällig ist das sehr lange Festhalten am Sequenzmodell, das aber dennoch seine Logik hat. Der genannte Dreischritt wirkt nämlich viel zu bieder und regelrecht kurzatmig, wenn er zu schulmäßig und zu kurz ausfällt (Bsp. 7).

Analytische Betrachtungen zu den Takten 18–37

Mit der Kadenz in Takt 18 ist F-Dur und damit die parallele Durtonart erreicht. Die Kadenz führt aber keine Zäsur herbei. Vielmehr wird ein neuer ‚Durchlauf' ausgelöst, der sich jedoch vom Beginn des ersten Teiles deutlich unterscheidet. So wird die Zweistimmigkeit nicht sukzessive erreicht, sondern ist von Beginn an präsent. Die linke Hand bringt zwar das prägende Drehmotiv, die rechte Hand jedoch keine Dreiklangsbrechungen, sondern eine stabile Quinte, die durch den vorgeschriebenen Triller als belebter Liegeton in Erscheinung tritt. Zum Vergleich: Die C-Dur-Invention BWV 772 präferiert an vergleichbarer Stelle (ab Takt 7) einen ‚schulmäßigen' Stimmtausch. Anders hier: Die linke Hand bleibt im dritten Takt (T. 20) bei der Sechzehntelbewegung, indem sie das zweitaktige Kopfmotiv terzweise versetzt wiederholt. Bach führt als Thema nun die Umkehrung des Kopfmotivs ein (T. 22/23), was jedoch eher verborgen und nicht demonstrativ erfolgt. Die diesmal abwärts führende Tonleiter (rechts) wird in Takt 22 mit der bereits vertrauten ‚3+3-Figur' (links) kombiniert, welche in einen Terzfall mündet. Symmetrisch zum ersten Teil wirken die Pausen im Bass; doch umfasst die Sequenz diesmal nur vier anstelle von acht Takten. Mit der Fortsetzung des Materials setzt Bach in Takt 26 eine ‚Rakete' in Gang, indem er Umkehrung und Urform des Themas aneinanderhängt, von der linken Hand weitflächig begleitet. Anstelle der bislang zweitaktigen Perioden bildet sich eine Dreitaktgruppe (T. 26–28), die einen prominenteren Raum einnimmt als die Vorbereitung der F-Dur-Kadenz (T. 15–17). Dem Takt 28 wächst dabei eine wichtige ‚Scharnierfunktion' zu. Dessen elegante Gegenbewegung mündet links in eine Entsprechung zum früheren Liegeton (T. 18ff.), der jetzt als dominantischer Orgelpunkt auf *e* wiederum in zweitaktigen Perioden abläuft. Die Terzversetzung des umgekehrten Kopfmotivs mündet schließlich in die Einleitung der hoch gelegenen a-Moll-Kadenz (T. 36–38).

Schlussfolgerungen für die Improvisation

- Man kann im zweiten Teil die Entsprechung zum Anfang eher frei und locker führen. Es besteht kein Zwang zu einer wörtlichen Transposition auf eine andere Tonstufe.
- Randständige Liegetöne können zu tragenden Orgelpunkten werden – ein spannendes formales Mittel. Die durch Verzierung noch hervorgehobenen ausgehaltenen Töne fungieren so regelrecht als ‚Reckstangen', von denen man sich in verschiedene Richtungen abstoßen kann.
- Erhält eine Nebenstufe (T. 29) großes Gewicht, wird dies als Stauung wirksam; es wirkt souverän, die anschließende gliedernde Kadenz anders zu handhaben als im Anfangsabschnitt.
- Der angesprungene Zielton eines Motivs lässt sich mehr oder weniger auffällig verändern – für den geschickten Improvisator eine ausbaufähige Anregung.
- Drehbewegungen tendieren generell ins Persistierende; Bach zeigt in Takt 26, wie man diese Energie gleich einem Hammerwerfer mit einer zusätzlichen ‚Umdrehung' in echte Bewegung umwandeln kann.

Analytische Bemerkungen zu den Takten 38–52

Nach Ende des zweiten Teils lässt sich ein tonartliches Übergewicht der Dominante feststellen. Zum Ausgleich dieser Entwicklung bedient sich Bach des ‚Tritonus-Tricks': Vom Grundton der Dominanttonart a-Moll bewegt er sich über deren Tritonus *es* zur Zwischendominante über *fis*, was einer starken modulatorischen Bewegung in die B-Richtung (hier: nach g-Moll) entspricht.[16] Takt 39 fungiert also als Dominante zu g-Moll im folgenden Takt, Takt 41 entsprechend als Dominante zu F-Dur. (Das dabei verwendete ‚verdrehte' Hauptmotiv erinnert an die Quintfall-Sequenz von Takt 7ff.) Mit der bereits in d-Moll stehenden Bassfigur (T. 42/43) gelingt schließlich die Rekonstituierung (Wiederherstellung) der Haupttonart d-Moll.

Auffallend in diesem letzten Formteil ist die motivische Verdichtung: Der Hauptgedanke erscheint in Takt 38f. in der linken, darauf im Stimmtausch in der rechten Hand mit jeweils angepasster Begleitmotivik. Das Hauptmotiv in Takt 42 wäre eigentlich in F-Dur, wird aber durch entsprechende Alterationen an die d-Moll-Skala angepasst und leitet damit die tonartliche Reprise ab Takt 44 ein, die zunächst den Takten 5 und 6 entspricht, dann durch die Wiederholung des Hauptmotivs in der linken Hand an die Eröffnungstakte erinnert. Die Synkope von Takt 46 und die darauf folgende, zum Trugschluss aufgelöste hemiolische Kadenz greifen bereits gebrauchte Elemente wieder auf (vgl. T. 14 bzw. T. 16f. und 36f.). Eine letzte Umkehrung des Hauptmotivs in der rechten Hand (T. 49f.) und eine schwungvolle und knappe Schlusskadenz mit hemiolischem Charakter beenden mit zahlreichen Anspielungen auf bereits Gehörtes ein bewegtes Wogen und Treiben.

Improvisationsbezogene Auswertung

Diesem nicht allzu ausgedehnten Schlussabschnitt lässt sich improvisationsstrategisch einiges entnehmen. Die Sequenz ab Takt 38 verdeutlicht, wie der ‚Tritonus-Trick' eingesetzt werden kann, um nach einer Kadenz in der Dominanttonart wieder in die B-Richtung zu gelangen und diesen formalen Wendepunkt harmonisch wirkungsvoll zu gestalten. Der gesamte Schlussabschnitt der d-Moll-Invention verdeutlicht darüber hinaus, wie durch ein Wiederaufgreifen von Motivkombinationen des Beginns zugleich eine formale Abrundung wie eine tonartliche Bestätigung erreicht werden kann. Und eine Stelle wie Takt 49 lehrt uns, einen Trugschluss nicht immer allzu sehr hervorzuheben; Bach ‚überwölbt' ihn vielmehr in der rechten Hand wirkungsvoll mit einer motivischen Volte.

Bewertet man die Invention im Zusammenhang, dann stechen folgende Beobachtungen heraus:

- Das Hauptdrehmotiv erscheint permanent sowohl in Umkehrung als auch in seiner Normalgestalt. Trotz dieser dichten motivischen Präsenz kommt durch die äußerst differenzierte Behandlung kaum Redundanz auf.
- Trotz der dreiteiligen Grundform ist eine vollkommen individuelle Formgestaltung zu beobachten.

16 → Weiteres zum ‚Tritonus-Trick' auf S. 316f.

- Bachs immense kompositorische Potenz erweist sich in diesem Stück daran, dass er Techniken und Ideen nicht nacheinander abarbeitet, sondern sie miteinander verknüpft.[17]
- Auch auf der Basis einer reinen Zweistimmigkeit lässt sich harmonische Vollständigkeit erreichen.

*****

Bachs Inventionen und generell seine meisterlichen Exempel sind somit kein im Maßstab 1:1 kopierbares Vorbild für Improvisationen, sondern mehr eine Fundgrube für einzelne Techniken und Strukturmodelle. Die Praxis eines Extempore-Spielers wird in der Regel eher weniger kompliziert sein; doch sind wichtige Ideen Bachs in jedem Falle darauf übertragbar. Die Frage, welche kompositorische Dichte in der improvisatorischen Praxis tatsächlich erreicht werden kann, ist dennoch eine brennende. Man darf durchaus daran zweifeln, ob Bachs Stücke sich dafür in jedem Fall als Vorbilder eignen; sind sie doch durchgängig individuell ausgearbeitete Kunstwerke. So könnte es auch ratsam sein, zunächst weniger komplexen Vorbildern nachzustreben (→ mehr hierzu im folgenden Artikel von Jean-Claude Zehnder). Dennoch bin ich der Überzeugung, dass die offenkundigen Erträge der hier vorgestellten improvisationsbezogenen Blütenlese in der barocken Spielliteratur belegen können, welch eindrückliches Potential die eingangs zitierte, von Johann Samuel Petri 1782 vorgeschlagene praktisch-analytische Lernmethode in sich birgt.

17 Der Zyklus der Inventionen ist in diesem Sinne eine Art ‚Sammlerkabinett' der verschiedensten Bautechniken; es lohnt sich, jede einzelne anzusehen und in ihren Potentialen zu erkunden.

Das einfache Präludium – Improvisationsmodelle um 1700

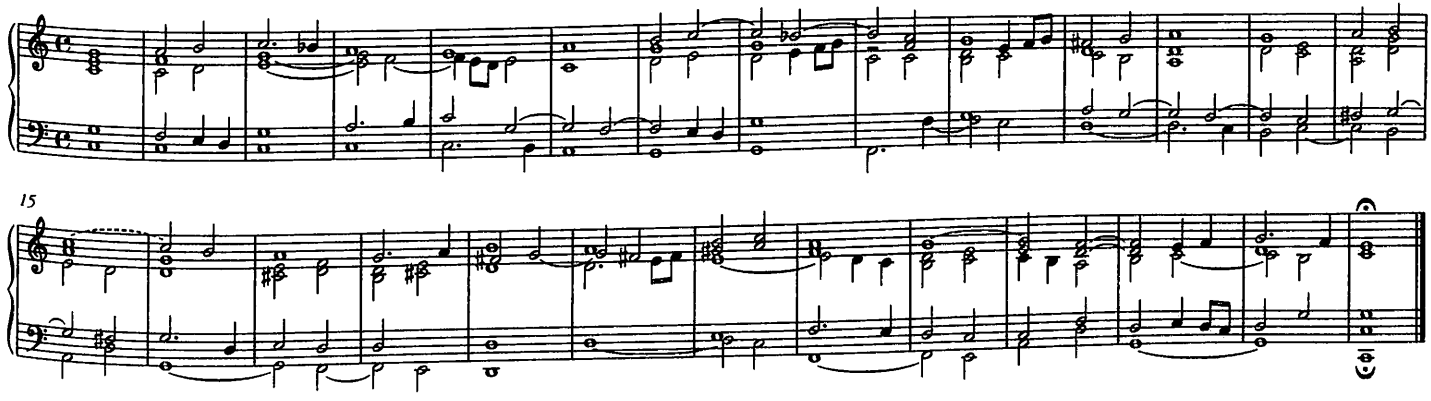
Jean-Claude Zehnder[1]

Ein Praeludium, ein Praeambulum, eine Intonation kann einen Gottesdienst, ein Chorwerk, eine Suite einleiten. Oft besteht der Hauptzweck darin, den ‚Ton anzugeben', das heißt anderen Musikern die Tonart bekannt zu machen und in den Gesamt-Charakter des Anlasses einzuführen. Wir betrachten Präludien aus Mittel- und Süddeutschland, aus Österreich, Frankreich und Italien; im Norden dominiert das toccatische Element, der *stylus phantasticus*, so stark, dass kaum einfache Präludien überliefert sind.

Für die Improvisation spielt die Inspiration, die von der klanglichen Schönheit des Instruments ausgeht, eine große Rolle. Ein nicht zu vernachlässigender Aspekt scheint mir deshalb die Balance zwischen einfachem ‚Erklingen-Lassen' und dem kunstvollen ‚Werk', mit dem sich die professionellen Musiker meist hören lassen. Dafür kann man in den hier vorzustellenden Beispielen einige Hinweise finden. Zurück-Lehnen und Genießen sollte man beim Improvisieren nie vergessen.

Wir gehen aus vom thüringischen Umfeld des jungen Bach. Von Johann Christoph Bach (1673–1727), Kantor und Organist in Gehren, sind zwei praxisnahe Sammelbände überliefert.[2] Die größtenteils anonymen Werke des Bandes LM 4982 sind nach Tonarten, aufsteigend von *C* bis *h*, angeordnet.[3] Es ist nicht ganz ausgeschlossen, dass Johann Christoph einige Stücke selbst komponiert hat, im Wesentlichen aber dürfte er Sammler gewesen sein. Wir treffen hier den einfachsten Präludientypus an (vgl. Bsp. 1), dessen Satz oft als *durezze e ligature* bezeichnet wird: von Akkord zu Akkord bleibt meist eine Stimme liegen, wird zur Dissonanz und ‚verkettet' so die Klänge durch Spannung und Auflösung. Vollkommene Kadenzen im Lauf des Stücks sind vermieden. Nur gelegentlich bringen kleine Figuren eine rhythmische Belebung, insbesondere bei der Auflösung der Dissonanzen. Der Satz ist freistimmig.

Einen verwandten, rein akkordischen Stil weisen die französischen Stücke im *Grand Plein-jeu* auf, mit denen ein Mess- oder Magnificat-Zyklus eröffnet wird, zum Beispiel die entsprechenden Sätze aus der *Messe*



Beispiel 1: Intonatio *in C (LM 4982)*

1 Für eine erste Fassung dieser Studie vgl. Zehnder 2008.
2 Vgl. Kobayashi 1983.
3 Yale University, New Haven (USA).

pour les Couvents von François Couperin. Wenn die französischen Anweisungen uns nahe legen, das *Grand Plein-jeu* «fort doucement» oder gar «fort modestement» zu spielen,[4] so ist damit etwas eingefangen von der oben angesprochenen Polarität *Klang versus Kunstfertigkeit:* Es geht mehr darum, den schönen Klang zur Geltung zu bringen als sich mit einer interessanten Interpretation zu profilieren. Gute Muster für die Improvisation finden sich auch bei Guillaume-Gabriel Nivers, Nicolas Lebègue, André Raison, Jacques Boyvin, Gaspard und Michel Corrette, die leicht in Neuausgaben zugänglich sind. Mit Gewinn studieren lassen sich dazu die Präludien von Johann Caspar Ferdinand Fischer.

Johann Sebastian Bachs Präludium zum frühen Orgelchoral «Ach Gott und Herr» (BWV 714), das in der Neumeister-Sammlung überliefert ist,[5] beginnt sehr ruhig, belebt sich allmählich durch schreitende Viertel und kulminiert in einem Aufschwung mit einer frei eintretenden Dissonanz als Höhepunkt (T. 29). Schon in jungen Jahren gehört dieses Ausdrucksbedürfnis, das die Schulregeln hinter sich lässt, zu den charakteristischen Zügen des Meisters.

Wenn nun die akkordische Basis belebt wird durch kleine Figuren, durch kurze rhythmische Impulse, so kann ein Stück entstehen wie die bekannte, Johann Pachelbel zugeschriebene *Fantasie* in g-Moll.[6] Hier ist zudem der harmonische Radius relativ stark ausgeweitet: ein As-Dur-Akkord (T. 14) sprengt den Rahmen der mitteltönigen Stimmung. Dem Komponisten gelingt durch überraschende harmonische Wendungen eine melancholische Stimmung, eine Art *Tombeau*, so dass diese Fantasie oft bei Trauerfeiern Verwendung findet.

Johann Sebastian Bachs *Fantasie* in C-Dur (BWV 570), wieder eine sehr frühe Komposition, konzentriert sich nach einer ruhigen Einleitung ganz auf den *figura corta*-Rhythmus. Hier ist eine Möglichkeit aufgezeigt, auf akkordischer Grundlage ein fließendes, phantasievolles Schwingen zu entwickeln. Die *figura corta* ist dabei nur als rhythmisches Muster präsent, später hätte Bach wahrscheinlich eine verbindliche Motivstruktur gewählt.[7]

Bei unserem Gang durch die Möglichkeiten der Präludien-Improvisation weiten wir nun die kleinen Figuren aus zu eigentlichen Passagen. Damit ist ein Typus erreicht, den man als Froberger-Präludium oder allgemeiner als toccatisches Präludium bezeichnen kann. Seit einer Notiz Frescobaldis ist es aktenkundig, dass aus einer Toccata ein einzelner Abschnitt herausgelöst werden durfte.[8] Den ersten Teil einer Froberger-Toccata als Präludium in der Liturgie zu verwenden, scheint freilich problematisch; seine Impulse sind meist so extravagant, dass sie der Weiterführung in die folgenden, mehr reglementierten Abschnitte bedürfen. Doch gibt es in manchen mittel- und süddeutschen Präludien einen gleichsam ‚gezähmten' Froberger-Stil. Die in Fußnote 6 genannte Eckelt-Tabulatur lässt den Schluss zu, dass Werke Johann Jacob Frobergers in Pachelbels Unterricht Verwendung fanden. Darüber hinaus stehen in dieser Handschrift Werke ‚in der Art Frobergers', deren Autor nach der Ansicht von Michael Belotti nicht klar zu eruieren ist, beispielsweise die *Toccata*, die der Kopist zunächst «J. P.» [Johann Pachelbel], später aber «Frob.» zugeschrieben hat. Die ersten 24 Takte des Stückes (siehe Bsp. 2) sind eine gekonnte Mischung von akkordischen Momenten, einigen Passagen und einem Motivspiel (ab T. 12 Mitte). Passagen sind seit alters ein beliebtes ‚Spielzeug': die venezianische Urform der Toccata, beispielsweise bei Andrea Gabrieli, lässt Sechzehntel-Passagen fließen, die auf einfachste Art von einem Akkord in der je anderen Hand gestützt werden.[9]

4 «Doucement» nach dem anonymen Manuskript *Maniere De Toucher Lorgue Dans Toute la propreté et la Delicatesse qui est en Usage aujourdhy a paris* (Bibliothèque de l'Arsenal, ca. 1670; Faksimile in: Saint-Arroman 2005, S. 183); «modestement» nach Corrette 1703, Vorwort Blatt C.

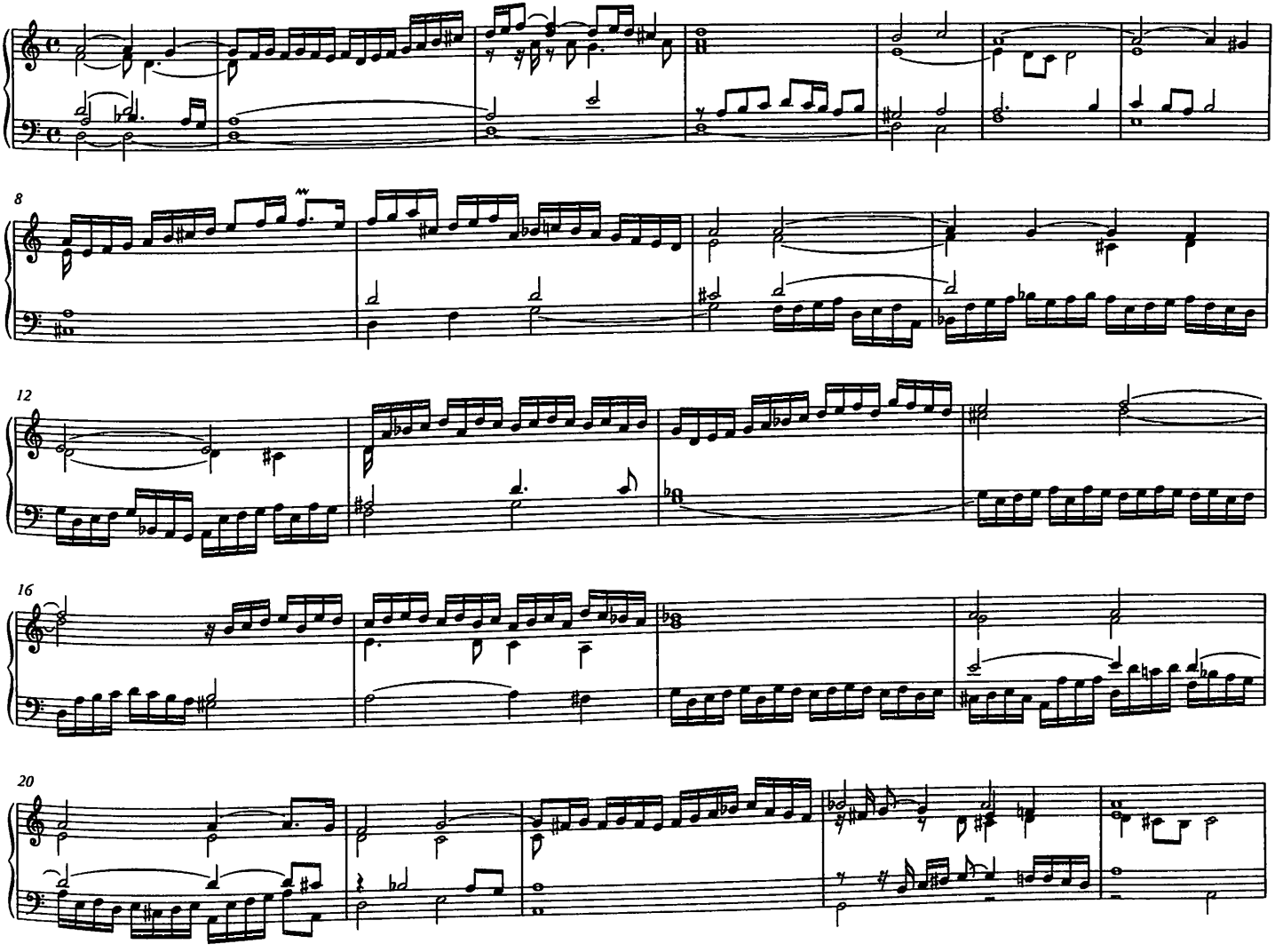
5 J. S. Bach 1985.

6 Pachelbel 1903, Nr. 11. Die Fantasie ist überliefert in der Tabulatur des Johann Valentin Eckelt, die aus der Erfurter Unterrichtspraxis Pachelbels stammt (siehe dazu Belotti 2001).

7 Wie etwa im Orgelbüchlein-Choral «Mit Fried und Freud ich fahr dahin» (BWV 616).

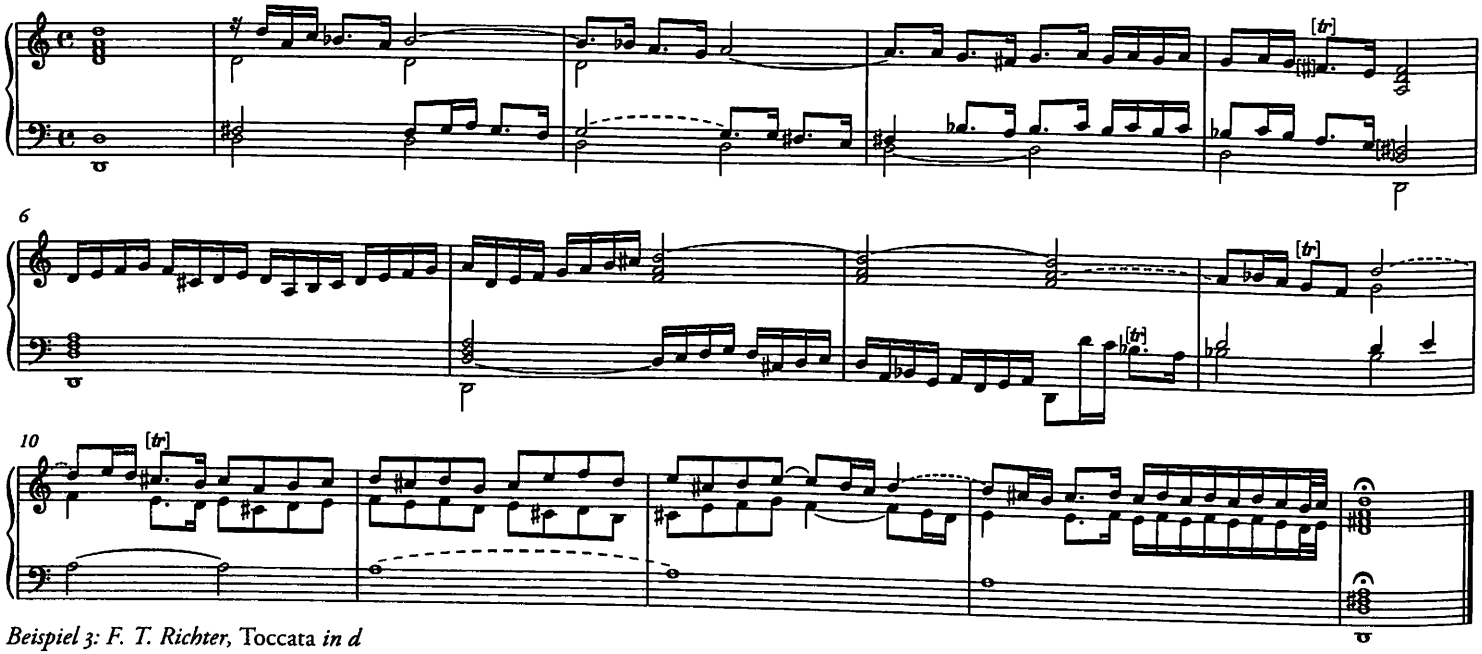
8 Vorwort zu den Toccatenbüchern (vgl. Frescobaldi 2014, Bd. 2 und 3), Punkt 2.

9 → Vgl. zu dieser Spielart Bsp. 9 auf S. 330.



Beispiel 2: Beginn der Toccata *in d aus der Eckelt-Tabulatur (Nr. 22)*[10]

10 Nach der DTÖ-Edition von Guido Adler (Froberger 1897-1903, Jg. 10/2, S. 32, Toccata XXIII).



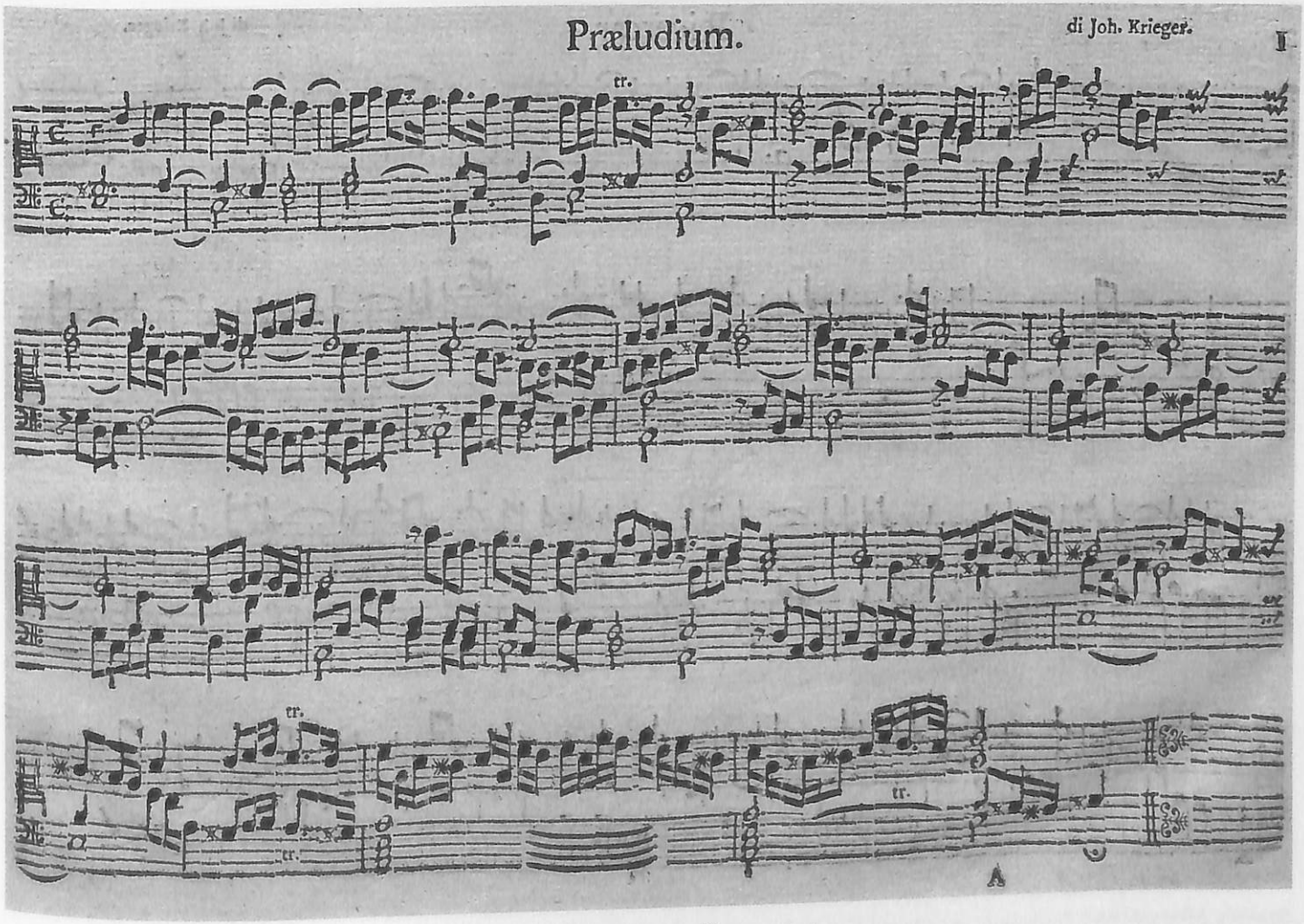
Beispiel 3: F. T. Richter, Toccata *in d*

In der katholischen Liturgie des deutschsprachigen Südens sind solche Formen als Eröffnung und Finale der Versetten-Zyklen gebräuchlich. Der heute wenig bekannte Ferdinand Tobias Richter (1651–1711), Hoforganist in Wien ab 1683 – Pachelbel widmete ihm und Buxtehude sein *Hexachordum Apollinis* von 1699 – leitet seinen Versetten-Zyklus mit der in Bsp. 3 wiedergegebenen *Toccata* ein.[11] Die ersten fünf Takte sind nichts anderes als ein Auskomponieren des d-Moll-Klangs. Man mag das als freies «Arpeggio» im Sinne Frescobaldis verstehen.[12] Mit den uns schon vertrauten Formeln fließen dann die Passagen, wobei dieser Abschnitt meines Erachtens durchaus etwas länger sein könnte! Bald mündet er in das Spiel mit einem einfachen Triller-Motiv, das aber kurz danach abgelöst wird durch einen Orgelpunkt mit Sext- und Dezimenparallelen, ein bewährtes Mittel zur Schluss-Vorbereitung.

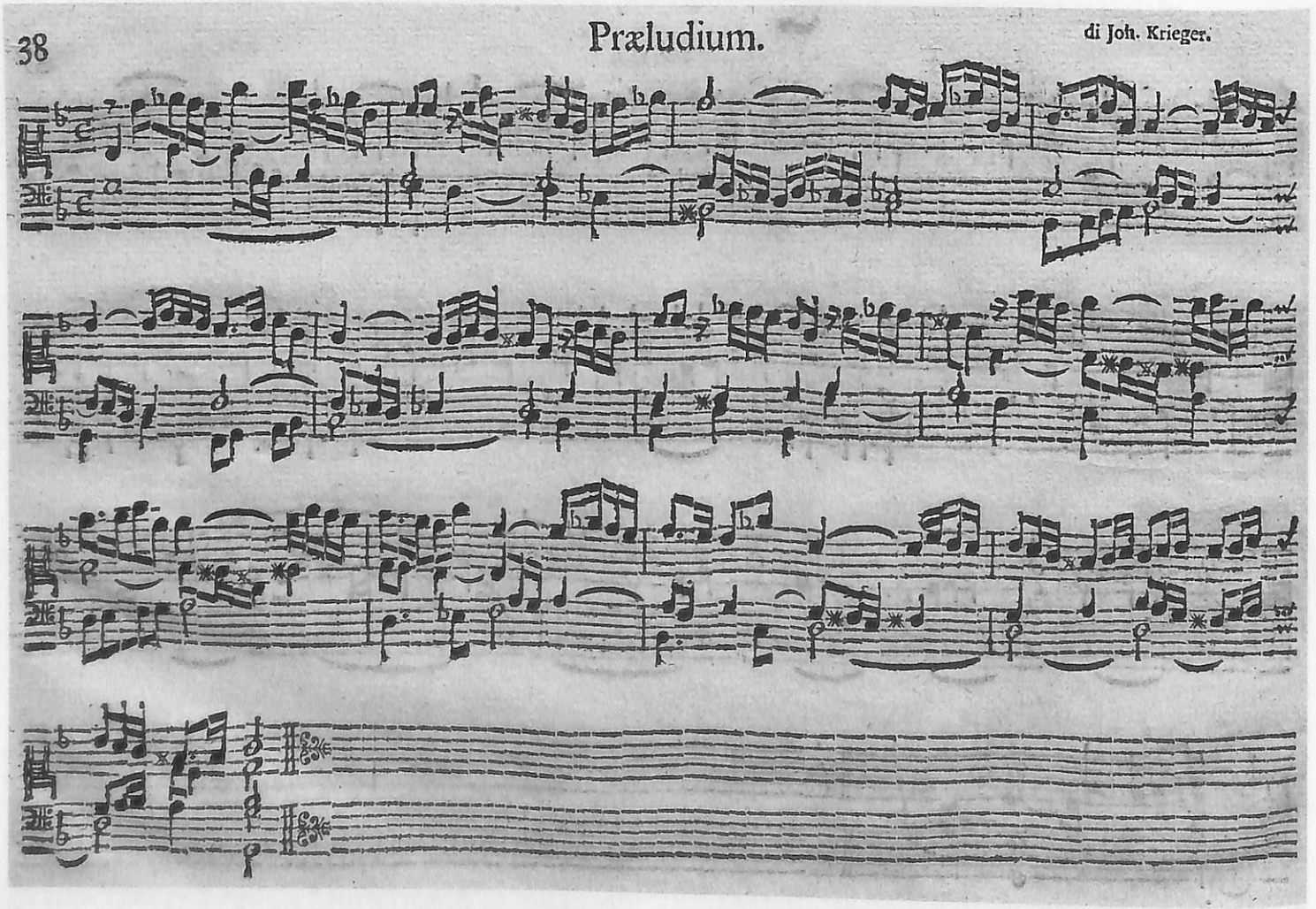
Ein Abstecher nach Norddeutschland gilt den Suiten-Präludien von Christian Flor (1626–1697), Vorgänger von Georg Böhm an der Johanniskirche in Lüneburg.[13] Ich nenne sie deshalb, weil hier akkordische Momente, aufgelöste Akkorde, Motivspiele und einstimmige Passagen in ungewohnter Folge, sehr individuell zusammengewürfelt sind. Standards sind gut und nötig, aber sie sind immer wieder aufzubrechen. Weitere Anregungen möge man bei den Suiten-Präludien von Johann Kuhnau und Johann Caspar Ferdinand Fischer suchen.

Zusammenfassend seien die Möglichkeiten des freien Präludierens an Johann Kriegers (1651–1735) *Anmuthiger Clavier-Übung* nochmals charakterisiert.[14] In der Miniatur des kurzen Präludiums ist bei Krieger eine gute Balance zwischen Ruhe und Bewegung, zwischen Passagen und

11 *DTÖ*, Bd. 27 (Jg. 13/2), S. 56. Die Quelle im Wiener Minoritenkonvent (ohne Signatur) scheint heute verschollen zu sein.
12 Wie Fußnote 8, Punkt 3.
13 Für Neuausgabe und Faksimile vgl. Flor 1987.
14 Für Neuausgabe und Faksimile vgl. Krieger 1999.



Beispiel 4: Johann Krieger, Praeludium *in e (erstes Stück der* Anmuthigen Clavier-Übung, *1699)*



Beispiel 5: Johann Krieger, Praeludium *in g (*Anmuthige Clavier-Übung, *1699)*

Motivspiel, kurz eine abgerundete Form erreicht. Einstimmige Einleitungspassagen (Präludien in *C*, *c* und *a*) sind mit hoher Wahrscheinlichkeit der italienischen Toccata bei Bernardo Pasquini abgelauscht; vollgriffige Akkorde können ein prächtiges Klangerlebnis liefern (Präludien in *G* und *A*). Ein phantasievoller Wechsel dieser beiden Elemente ist in der *Toccata* in *D* realisiert. Kurze Figuren, die jeweils einige Takte in Gebrauch bleiben, werden wie ein Ball von einer Stimme zur anderen gereicht: Beim *Präludium* in *e* (Bsp. 4) beginnt ab dem vierten Takt die Mittelstimme mit der beliebten Figur *a e fis | g*, die sogleich auch in Umkehrung und später für Sequenzmuster herangezogen wird. Erneut eine Improvisationsübung: Mit solchen und ähnlichen Standardmotiven (vgl. auch Bsp. 5) umzugehen, gehört zum täglichen Pensum.

*****

Die hier angesprochenen Stücke bilden ein kleines, ganz persönliches Segment des Phänomens *Präludium*; weitere Literatur dazu ist dort zu finden, wo über die Vorgeschichte des *Wohltemperirten Claviers* nachgedacht wird.[15] Ein Präludium in der Qualität des *Wohltemperirten Claviers* zu improvisieren, ist freilich ein hohes Ziel, dem man sich aber in der hier skizzierten Weise, die in Teilen dem Lernprozess eines Johann Sebastian Bach entsprechen mag, zumindest annähern kann.

[15] Vgl. Sackmann 2002.

Modulation

Markus Jans (Einleitung) und Rudolf Lutz (Praktischer Teil)

1. Einleitung

Der Begriff Modulation (von lat. *modulari* = ‚einrichten', ‚regeln', aber auch: ‚im Takt singen', ‚melodisch singen') wird in der Musiktheorie der älteren und neueren Geschichte ziemlich häufig verwendet. Er findet sich dort zudem mit immer wieder anderen Inhalten besetzt. Es kann an dieser Stelle nicht darum gehen, die vielen historischen Erscheinungsorte und Bedeutungsmöglichkeiten aufzulisten und zu erläutern. Hingegen soll festgelegt werden, was – in Übereinstimmung mit der heute gängigen Auffassung – darunter verstanden werden soll. Wir definieren deshalb Modulation als **Wechsel der Tonart,** das heißt **als das Ablösen eines vorhandenen durch ein neues tonales Zentrum.** Der musikalische Vorgang hat zwei Aspekte: Einerseits wird darin eine eingerichtete Ordnung aufgelöst und anderseits eine neue Ordnung vollständig etabliert.

Als Ordnungsfaktoren wirken die Grundtöne der Tonarten, zusammen mit ihren Grundakkorden, den Tonikadreiklängen. Sie sind die Referenzpunkte der Orientierung für das Gehör und das Empfinden. Damit wir sie als solche wahrnehmen können, müssen sie im Kontext ihrer Tonart, das heißt zusammen mit den anderen Tönen und den anderen Akkorden der Leiter erscheinen und durch die Kadenz bestätigt werden.

In den meisten musikalischen Gattungen und Formen des 18. Jahrhunderts wird Modulation formbildend eingesetzt. Verschiedene Formteile sind unter anderem dadurch charakterisiert, dass sie in anderen Tonarten stehen. Die allererste Modulation im Stück ist dabei von besonderem Interesse, weil sie mit Sicherheit eintreten wird (in der Regel zur fünften Stufe oder aber – in Mollstücken – zur Durparallele). Sie wird im folgenden **Primärmodulation** genannt. Wenn die neue Tonart mehr Kreuzvorzeichen bzw. weniger B-Vorzeichen aufweist, spricht man von einer Modulation in Kreuzrichtung, im umgekehrten Fall von einer solchen in B-Richtung.

Nota bene: Verlagerungen von Klangschwerpunkten begegnen freilich bereits in der modalen Musik. Es kommt vor, dass unterschiedliche Klangbereiche oder Klangfelder in den Vordergrund gehoben und dadurch auch ganze Formteile charakterisiert und voneinander abgehoben werden. In der modalen Mehrstimmigkeit ist jedoch ein Wechsel innerhalb eines dorischen Stücks nach Mixolydisch kaum vorstellbar. Wenn, dann sind es quint- oder terzverwandte Felder, zum Beispiel d-dorisch, a-dorisch oder g-dorisch und allenfalls f-lydisch, die – weil materialverwandt – nebeneinandergestellt werden. Und das ist vielleicht, als Vorbote der primären Modulationen in die Quint- bzw. Paralleltonart, entwicklungshistorisch interessant.

Zum musikalisch-auditiven Prozess

Gefühlsmäßig bewegen wir uns bei einer Modulation von einer tonartlich stabilen zunächst in eine labile Phase, aus der heraus dann eine neue Stabilität herauswächst. (Im praktischen Teil werden diese Phasen mit den Buchstaben A, B und C gekennzeichnet.) Für den auditiven Vorgang von Bedeutung sind die drei Zeitebenen der Hörgegenwart, der Hörvergangenheit und der Hörzukunft. Was immer wir gerade hören, misst unser Gehirn am bereits Gehörten und leitet daraus eine Hörerwartung für das Folgende ab. Diese Erwartung kann mehr oder minder präzise sein. Je eindeutiger sie ausfällt, desto stärker nimmt sich die Überraschung angesichts einer gegebenenfalls unerwarteten Wendung aus. Zudem kann in diesem Prozess durch neue Information retroaktiv auch die Hörvergangenheit anders verstanden werden. Das Neue wird nicht nur am Alten gemessen, sondern das Alte kann auch aus der Sicht des Neuen umgedeutet werden. Einzelne Töne oder Klänge können somit aus der Perspektive des Vor- und Nachher einen Bedeutungswandel erfahren, das heißt mehrdeutig sein. Dieser permanente, hochkomplexe Prozess der Verständigung bezieht sich sowohl auf die Wahrnehmung kleinräumiger wie großformaler Abläufe. Er gilt als entscheidende Voraussetzung auch und gerade für den Nachvollzug und für das Begreifen einer Modulation.

Zur Illustration des Modulations-Vorgangs kann man sich auch eines Vergleichs mit der räumlichen Anlage eines Hauses bedienen: Man stelle sich vor, man werde als Gast im Salon empfangen. Man betrachtet den Raum, nimmt viele Details in sich auf, die anderen Gäste, die Gespräche, Bilder, Tapeten, Möblierung usw. Danach wird man zum Essen durch den Korridor ins Speisezimmer geführt. Dazu muss man sich erheben, muss einige Schritte gehen, spürt im Korridor vielleicht etwas Zugluft vermischt mit Düften aus der Küche, betritt den neuen Raum, setzt sich an den Esstisch und nimmt die neue Umgebung in sich auf. Gut möglich, dass man häufig im selben Haus zu Gast ist, die Räume kennt und

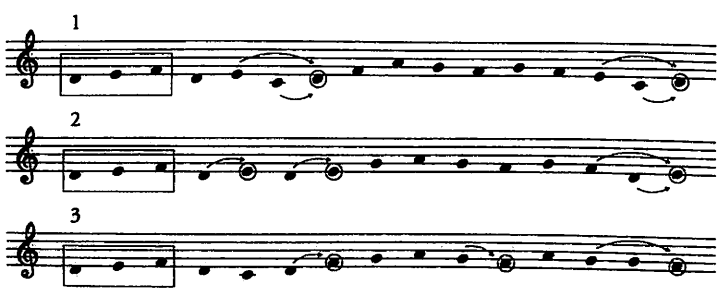
den Gang ins andere Zimmer erwartet, und auch, dass man als Gast in einem anderen Haus vom Szenenwechsel nicht überrascht wird. Bei vielen musikalischen Gattungen und Formen sind wir an die (zumindest primäre) Modulation dermaßen gewöhnt, dass wir sie erwarten.

Zu Ton- und Klangbedeutungen, ihren Umdeutungen im wechselnden Umfeld und durch Materialerweiterungen

Töne genauso wie Klänge erhalten ihre Bedeutung aus dem unmittelbaren melodischen und harmonischen Kontext. Was die technische Seite der Modulation betrifft, so geht es in erster Linie darum, wie erstens **eine vorhandene Ordnung destabilisiert** und zweitens **eine neue Ordnung aufgerichtet** werden kann.

Dies geschieht, indem die Bedeutungen von Tönen und Klängen durch ihre Einbindung in eine neue Umgebung verändert werden. Einzelne oder mehrere Töne, die bis anhin eine bestimmte Aufgabe hatten, bekommen eine andere zugewiesen. Dieser Bedeutungswandel kann durch eine ganze Anzahl verschiedener Eingriffe herbeigeführt, verstärkt und beschleunigt werden. Im Verlauf der Geschichte begegnen uns die wichtigsten davon zu unterschiedlichen Zeiten. Sie überdauern allesamt die Zeit ihrer Entstehung und sind in der Musik des 18. Jahrhunderts nach wie vor präsent. Die folgende Zusammenstellung listet sie in chronologischer Folge auf.

Veränderung des melodischen Umfelds



Beispiel 1

Bsp. 1 verdeutlicht, wie sich in einer modalen Melodie die Bedeutung von Tönen verändern kann. Besonders beachtet werden sollen die Töne *d*, *e* und *f* in den drei Teilen der Melodie. Sie bilden jeweils den Beginn der Geste und werden in der nachfolgenden Bewegung in unterschiedliche Kontexte gerückt:

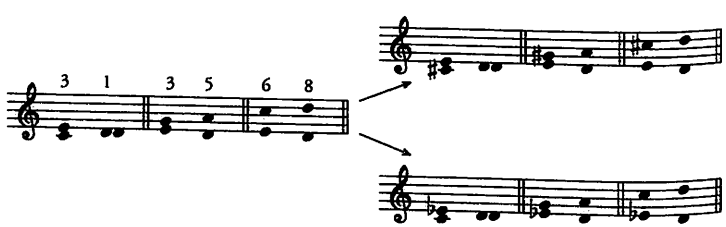
- Im ersten Teil stellt sich *d* als Hauptton heraus, *e* als dessen oberer Gegenton und *f* als dem *d* verwandte Oberterz.
- Im zweiten Teil wird *e* zum Hauptton, *d* und *f* sind seine unteren und oberen Gegentöne.
- Im dritten Teil wird *f* zum Hauptton, *e* ist sein unterer Gegenton und *d* ein Füllsel der Quarte *c–f*.

Die Veränderung von Tonbedeutungen im wechselnden melodischen (und harmonischen) Kontext findet sich bereits in den frühesten überlieferten Beispielen modaler Einstimmigkeit. Das Vorgehen bleibt durch alle Jahrhunderte erhalten.

Alterationen als Intervallkorrektur und zur Schärfung von Schlussfortschreitungen

Alterationen kommen einerseits zur Korrektur der verminderten Quinte und übermäßigen Quarte zum Einsatz. Die Intervallkorrektur wird zum Beispiel nötig zwischen den Tönen *h* und *f*. Durch Alterierung von *h* zu *b* oder aber *f* zu *fis* kann jeweils aus dem dissonanten ein konsonantes Intervall gemacht werden. Die Technik begegnet seit der frühesten Mehrstimmigkeit und hat Einfluss auf das Klanggefüge und damit auch auf die Klangbedeutung.

Andererseits begegnen Alterationen zur Schärfung insbesondere von Schlussfortschreitungen. Im Falle von zwei Stimmen finden sich derart alterierte Töne in Fortschreitungen von imperfekten zu perfekten Konsonanzen in stufenweiser Gegenbewegung, also 3–1, 3–5 und 6–8:



Diesen zweistimmigen Bewegungen wird, zur Verstärkung der Fortschreitungstendenz *(tendere)*, in einer der beiden Stimmen ein Halbtonschritt zugefügt. Dies kann in der Ober- oder in der Unterstimme der Fall sein. Die stufenweise nach oben bewegte Stimme heißt *Diskantklausel*, die nach unten bewegte *Tenorklausel*. Liegt der Halbtonschritt in der Diskantklausel, spricht man von authentischer, liegt er in der Tenorklausel, spricht man von phrygischer Fortschreitung bzw. Mi-Kadenz. Die zweistimmigen Gerüste können durch weitere Stimmen ergänzt werden (→ *Schlüsse – Klauseln und Kadenzen* ab S. 37).

Für die Veränderung von Tonbedeutungen durch Alteration finden sich Beispiele seit dem 14. Jahrhundert. Die Technik bleibt durch die folgenden Jahrhunderte erhalten. Diese Alterationen haben einen starken Einfluss auf die Hörerwartung, sie präzisieren diese auf einen bestimmten Schlussklang hin. Und wie bereits weiter oben erwähnt: je präziser die Erwartung, desto größer die Befriedigung im Falle der Erfüllung, und desto stärker die Überraschung im Falle einer Nichterfüllung (z. B. bei einem Trugschluss). Die Technik eröffnet folglich eine Vielfalt an neuen Möglichkeiten des Spiels mit der Hörerwartung.

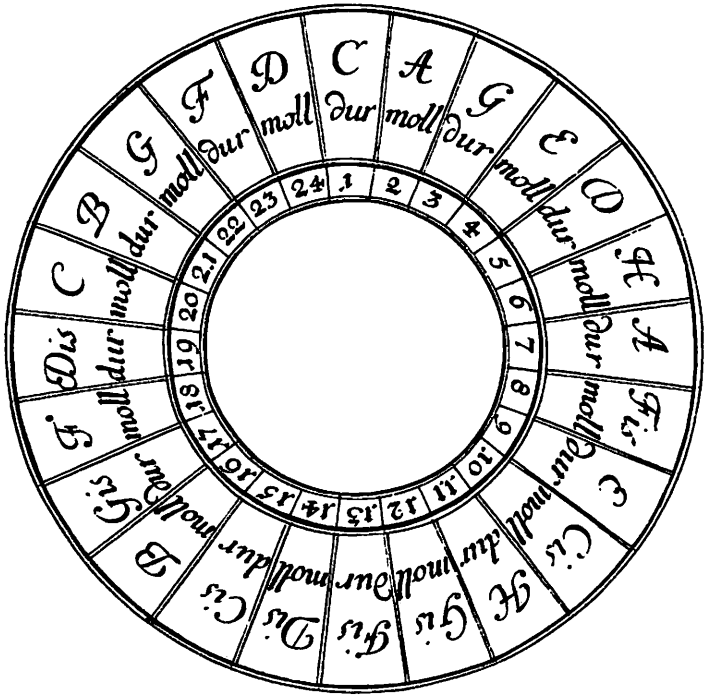
Alterationen zur Sicherung der großen Terz in Schlussklängen
Seit dem späten 15. Jahrhundert wird zunehmend auch die Terz in Schlussklängen verwendet. Sie bestehen damit nicht mehr ausschließlich aus perfekten Konsonanzen (1, 5, 8), sondern enthalten neu auch eine imperfekte Konsonanz. Da die große der beiden Terzen in der Obertonreihe näher bei den perfekten Konsonanzen steht, also die ‚perfektere' der beiden ist, wird sie in Schlussklängen bevorzugt. Dies auch dann, wenn die Tonart die kleine Terz über der Finalis hat, oder später, wenn es sich um eine Molltonart handelt. Jean-Jacques Rousseau hat diese große Terz als «tierce picarde» bezeichnet, weil sie in der franko-flämischen (Picardie) Musik des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts zum ersten Mal auftaucht.[1] Sie ist in der Folgezeit ununterbrochen in Gebrauch und findet sich auch im 18. Jahrhundert. (Der Dur-Akkord zum Schluss bedeutet zuallernächst ganz einfach: ‚perfekt'. Selbstverständlich ist es nicht verboten, ihn zum *happy end* umzudeuten.)

Chromatik zur Steigerung des Ausdrucks in Melodie und Klanglichkeit
Seit etwa der Mitte des 16. Jahrhunderts werden chromatische Verfärbungen in Melodien und Klangfortschreitungen verwendet. Sie begegnen zunächst fast ausschließlich in der weltlichen Musik, insbesondere in der Gattung Madrigal, finden aber bereits im frühen 17. Jahrhundert auch Eingang in die Kirchenmusik. Viele Einzeltypen davon sind in der musikalischen Figurenlehre erfasst. Grundsätzlich gilt jeder einzelne Halbtonschritt als ausdrucksstark. Werden gleich mehrere aneinandergereiht, etwa in Figuren wie der chromatisch gefüllten Quarte *(passus duriusculus)*, so wird dadurch ein Maximum an Ausdruckstärke erreicht.[2] In der Konsequenz bringt dieses Vorgehen eine weitere Einebnung der charakteristischen Unterschiede zwischen den Modi und kann als ein wichtiges Ingrediens der Entwicklung der harmonischen Tonalität gesehen werden.

Dur-Moll-Tonalität und ‚verwandte' Tonarten im 18. Jahrhundert

Am Ende dieser Entwicklung, an der freilich noch viele andere Faktoren beteiligt sind, steht die neue Ordnung der Dur-Moll-Tonalität. Ihr Wesensmerkmal besteht in der Gleichheit der Leiterstrukturen aller Dur- und Molltonarten und in deren freier Transponierbarkeit. Eine Konsequenz daraus ist die Möglichkeit des Tonartwechsels, also der Modulation. In der Gesamtzahl aller möglichen Tonarten gibt es welche, die über mehr, und andere, die über weniger gemeinsames Tonmaterial verfügen. Im 18. Jahrhundert wird deshalb zwischen ‚verwandten' und ‚entfernten' Tonarten unterschieden. Anhand der Darstellungen aus Heinichens *Der Generalbass in der Komposition* sollen diese tonartlichen Verwandtschaftsgrade veranschaulicht werden.

1 Rousseau 1768, Artikel «Tierce de Picardie».
2 → S. 376f.



Beispiel 2: Der «musicalische Circul» von Johann David Heinichen[3]

Nach Heinichen umfasst der «regulierte Ambitus», das heißt der übliche Umfang einer Tonart, sinngemäß die Tonart der Tonika, diejenige ihrer Dominante und ihrer Subdominante, dazu noch deren jeweilige Moll- bzw. Durparallele, also insgesamt sechs Tonarten. Sie sind auf Heinichens «musicalischem Circul» (Bsp. 2) folgendermaßen angeordnet:

Die 12 Modi Majores weichen aus

			ordentlich in			außerordentl. in	
			5tam	3tiam	6tam	2dam	4tam
1	C dur	in	G dur	E moll	A moll	D moll	F dur
2	Cis dur	in	Gis dur	F moll	B moll	Dis moll	Fis dur
3	D dur	in	A dur	Fis dur	H moll	E moll	G dur
4	Dis dur	in	B dur	G moll	C moll	F moll	Gis dur
5	E dur	in	H dur	Gis moll	Cis moll	Fis moll	A dur
6	F dur	in	C dur	A moll	D moll	G moll	B dur
7	Fis dur	in	Cis dur	B moll	Dis moll	Gis moll	H dur
8	G dur	in	D dur	H moll	E moll	A moll	C dur
9	Gis dur	in	Dis dur	C moll	F moll	B moll	Cis dur
10	A dur	in	E dur	Cis moll	Gis moll	H moll	D dur
11	B dur	in	F dur	D moll	G moll	C moll	Dis dur
12	H dur	in	Fis dur	Dis moll	Gis moll	Cis moll	E dur

Die 12 Modi minores weichen aus

			ordentlich in			außerordentl. in	
			3tiam	5tam	7mam	4tam	6t.min.
1	A moll	in	C dur	E moll	G dur	D moll	F dur
2	B moll	in	Cis dur	F moll	Gis dur	Dis moll	Fis dur
3	H moll	in	D dur	Fis moll	A dur	E moll	G dur
4	C moll	in	Dis dur	G moll	B dur	F moll	Gis dur
5	Cis moll	in	E dur	Gis dur	H dur	Fis moll	A dur
6	D moll	in	F dur	A moll	C dur	G moll	B dur
7	Dis moll	in	Fis dur	B moll	Cis dur	Gis moll	H dur
8	E moll	in	G dur	H moll	D dur	A moll	C dur
9	F moll	in	Gis dur	C moll	Dis dur	B moll	Cis dur
10	Fis moll	in	A dur	Cis moll	E dur	H moll	D dur
11	G moll	in	B dur	D moll	F dur	C moll	Dis dur
12	Gis moll	in	H dur	Dis moll	Fis dur	Cis moll	E dur

Beispiel 3: Heinichens Tabelle der ‚verwandten' Tonarten[4]

3 Heinichen 1728, S. 837.

4 Ebd., S. 761. In Tat und Wahrheit sind Modulationen in die Subdominantregion gar nicht so außergewöhnlich, wie es diese Aufstellung suggeriert. Sie erscheinen aber – worauf Heinichen hier wohl anspielt – eher erst gegen Ende eines Stückes (siehe weiter unten).

- Für Durtonarten: jeweils drei rechts und zwei links von einer ausgewählten Tonika.
- Für Molltonarten: jeweils drei links und zwei rechts von einer ausgewähltenTonika.

Diese quint- bzw. terzverwandten Tonarten können unmittelbar aufeinander folgen.[5] Zur Vertiefung mögen die beiden Tabellen aus derselben Quelle dienen (Bsp. 3).

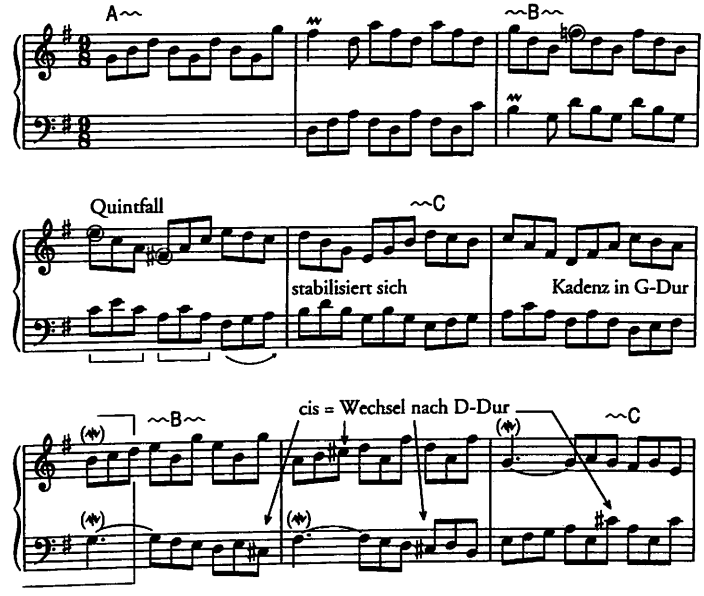
2. Praktischer Teil

Im nun folgenden Abschnitt werden verschiedene Aspekte der Modulation anhand von Beispielen untersucht und erklärt. Bestimmte Vorgehensweisen werden dabei benannt und dem Leser zur eigenen Übung vermittelt. Zunächst geht es dabei um die Etablierung der Tonart zu Beginn eines Stückes.

Fixierung der Haupttonart und Alterationen einzelner Töne

Voraussetzung zum Wechsel einer Tonart innerhalb eines Satzes ist eine klare tonartliche Situation zu Beginn. Diese Anfangstonart, in der Regel auch die **Haupttonart** des Stücks, wird durch die Anwendung einer bestimmten Skala (mit ihrer bestimmten, zu Beginn angegebenen Vorzeichnung) und ihrer zugehörigen Kadenz festgelegt. Dadurch befindet sich das Werk in stabilem tonartlichen Umfeld. Dies wird durch eine **Eröffnung** bewirkt, welche oftmals der **Inventio** des Werkes entspricht und harmonisch gesehen auf der Klangfolge der Kadenz basiert.

Die durch die Großbuchstaben A, B und C gekennzeichneten Phasen zeigen in den Beispielen die wechselnden Stabilitätszustände an (A = stabil, B = labil und C = stabil.) Erwin Ratz nennt diese Zustände in seiner Formenlehre «fest gefügt» und «locker gefügt».[6] Ausnahmen finden wir im Rezitativ, das öfters instabil beginnt. Auch in freien Fantasien sowie im Rondeau einer französischen Chaconne finden wir ab und zu instabile Anfangsmomente.



Beispiel 4: J. S. Bach, Inventio *G-Dur BWV 781*

In den ersten zwei Takten der G-Dur-Invention Johann Sebastian Bachs (Bsp. 4) erklingen gebrochene G-Dur- und D-Dur-Dreiklänge mit angefügter Septime. In der Fortsetzung findet sich in Takt 3 ein Vorzeichen: es erklingt ein f^2 (anstelle des generell vorgezeichneten *fis*^{2}). Dieses *f* ist ein möglicher Indikator einer tonartlichen Bewegung innerhalb des Werkes. Es könnte durchaus die Weiche in eine Tonart ohne *fis* sein (möglich wären C-Dur oder a-moll). Bei der Betrachtung der Weiterführung finden wir in Takt 4 aber wieder ein *fis*^{1}. Dadurch erweist sich der modulatorische Ansatz als **modulatorische Ausweichung.** Man nennt dies auch eine **auskomponierte Subdominante:** die G-Dur-Harmonie mit *f* in Takt 3 bildet eine **Zwischendominante zur vierten Stufe,** dem nachfolgenden C-Dur-Akkord. Dadurch entsteht eine Ausweitung der Grundtonart. (Meinen Studentinnen und Studenten erläutere ich diese kurzfris-

5 Heinichen schränkt ein, dass zwischen zwei Tonarten im Grossterzverhältnis (also z. B. C-Dur und e-Moll) die grosse ‚Distanz' einen unvermittelten Übergang verbietet oder zumindest erschwert. Er leitet daraus die Regel ab, dass im «Circul» maximal eine Tonart übersprungen werden darf (vgl. Heinichen 1728, S. 838, Fussnote c bzw. S. 847).

6 Vgl. Ratz 1951.

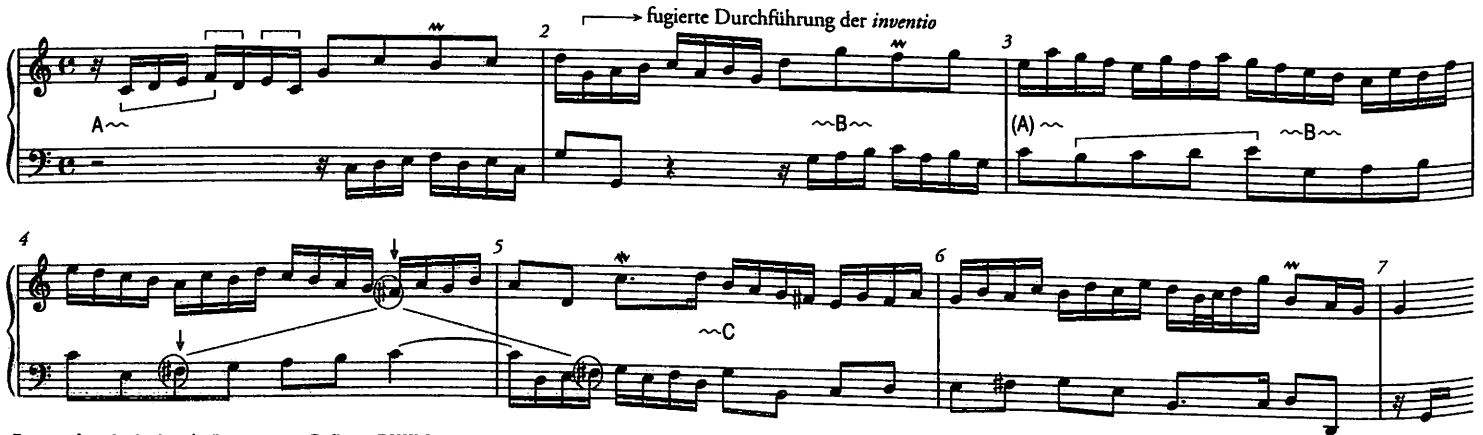
tige tonartliche Veränderung gerne mit dem Vergleich des Tagesausfluges in ausländisches Gebiet ohne Zollvorschriften.) Die Eröffnungsphase wird in Takt 7 mit einer Kadenz abgeschlossen.

Erste Entwicklung nach der Eröffnung

Nach der Eröffnungsphase folgt ein erster Entwicklungsteil. Bei der G-Dur-Invention geschieht dies fließend mit Motivinversionen und Skalenelementen (ab T. 3). Die Analyse zeigt eine Quintfallsequenz, welche – abgesehen von der erwähnten modulatorischen Ausweichung von Takt 3 und 4 – mit dem Tonvorrat der Haupttonart auskommt. Dadurch erhält diese eine starke Bedeutung. Erst ab Takt 7 wird ein *cis* eingeführt, das sich im Nachhinein als Indikation für einen tonartlichen Wechsel in die Dominanttonart D-Dur erweist. (Für das Präludium, das vor der Aufführung eines Stücks improvisiert wird, rät Carl Philipp Emanuel Bach: «Im Anfange muß die Haupttonart eine ganze Weile herrschen, damit man gewiß höre, woraus gespielt wird: man muß sich aber auch vor dem Schlusse wieder lange darinnen aufhalten, damit [...] die Haupttonart zuletzt dem Gedächtnisse gut eingepräget werde.»[7] Eine Grundregel, die für den Modulationsplan eines jeden Stücks generelle Gültigkeit hat.)

In der C-Dur-Invention (Bsp. 5) folgt nach der Eröffnungsphase, den zwei ersten Takten mit einer fugierten Durchführung der Invention, eine motivisch verwandte Sequenz, welche ab Takt 4 durch das subtile Einführen des *fis* behutsam nach G-Dur geführt wird. Die somit erreichte Dominanttonart wird stabilisiert und durch eine Kadenz in Takt 6 und 7 bestätigt. Zu beachten ist die **Kadenzvorbereitung** ab Mitte von Takt 5.

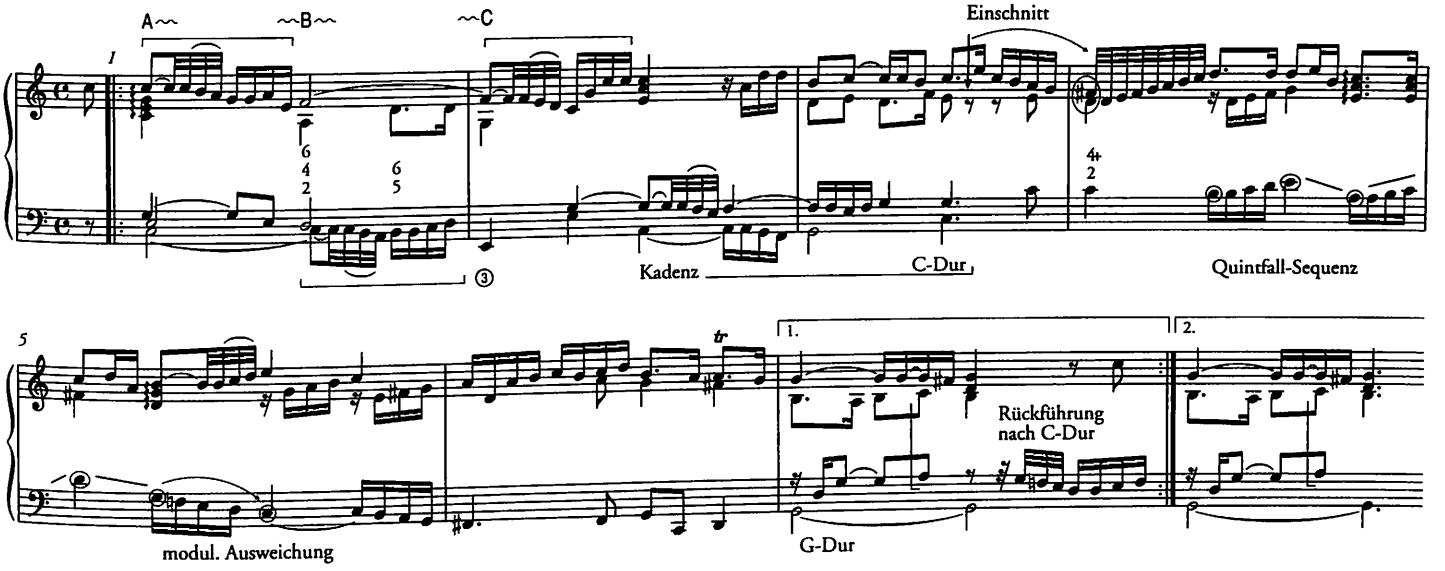
Zu Beginn von Bsp. 6 ist das motivische Aktionstempo halbtaktig. Die entsprechende, durch Klammern gekennzeichnete Figur erklingt komplementär abwechselnd in rechter und linker Hand. Der Ablauf entspricht einer ganztaktigen Bassvorhalts-Eröffnung (→ S. 123), die im zweiten Takt nicht in die Tonika mündet, sondern trugschlüssig in einen Vorhalt über ③ – ein französischer Topos. Die nachfolgende, quintfallmäßige Entwicklung schließt in Takt 3 (mit einer melodisch prominenten **Doppia-Diskantklausel** in der Oberstimme) auf einer Binnenkadenz in der Haupttonart C-Dur. Nach diesem **Einschnitt**[8] wird im Sopran mit einem schwungvollen Auftakt die Weichennote *fis* (♯4) eingeführt. Sie erklingt auf betontem Taktteil als übermäßige Quart über dem Grundton *c* (Tritonus-Akkord). Nach einer Quintfallsequenz (T. 4f.) wird mit einer reichhaltigen Kadenz die Dominanttonart bestätigt. Eine für Allemanden typische Nachkadenz wirkt wie ein weiterer eleganter ‚Kniefall vor dem König'.



Beispiel 5: J. S. Bach, Inventio *C-Dur BWV 772*

7 C. P. E. Bach 1753-1762, 2. Teil, S. 327.

8 Als empfehlenswerte Lektüre zu den «Ab- und Einschnitten der Klang-Rede» sei auf das gleichnamige Kapitel im *Vollkommenen Capellmeister* verwiesen (Mattheson 1739, S. 180–195).



Beispiel 6: J. C. F. Fischer, Allemande der Clio-Suite (aus: Musicalischer Parnassus*)*

An diesem Beispiel ist klar zu sehen, dass die Abfolge stabil-labil-stabil während der Eröffnungsphase (A, B, C) sich in der großformalen Entwicklung des ganzen ersten Teiles der Allemande spiegelt: Die Eröffnung insgesamt (T. 1–3) ist ebenso wie die Schlusskadenz (T. 6f.) stabiler als die zwischen beiden Formteilen vermittelnde Entwicklungsphase (T. 4f.). Die Geschlossenheit des ersten Teiles wird durch dessen Wiederholung verstärkt und die modulatorische Bewegung dadurch verdoppelt. Für den Hörer ergibt sich die Bestätigung der tonartlich-formalen Gesamtentwicklung und die Voraussetzung wird günstiger, dass er den weiteren Verlauf der Musik hörend einzuschätzen vermag. In anderen Worten: Er kann das Haus und seine Räume (siehe Einleitung zu Beginn dieses Artikels) näher kennenlernen.

Primärmodulationen in Dur und Moll

Modulatorische Vorgänge lassen sich gut darstellen und nachvollziehen mit Hilfe der Basstonskala und der den einzelnen Tönen nach Oktavregel zukommenden Klangbedeutung. Wird zum Beispiel die ① von C-Dur umgedeutet zur ④ in G-Dur, so kann diese mit der Oktavregel von G-Dur aufwärts (auf den Quintsext-Akkord über ④ folgt die Dominante) oder abwärts (auf den Tritonus-Akkord über ④ folgt der tonikal empfundene Sextakkord über ③) weitergeführt werden.[9] Dadurch entstehen sofort richtungsverändernde Klangfortschreitungen.

c	*d*	*e*	*f*	*fis*	*g*	*a*	*h*	*c*	
1	2	3	4 →	♯4	5	6	7	1	in C-Dur
4	5	6	♭7 ←	7	1	2	3	4	in G-Dur

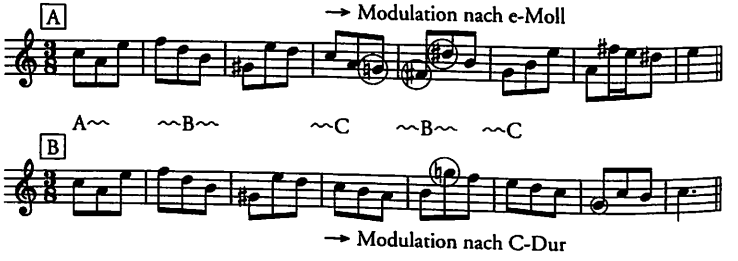
9 → *Die Oktavregel* ab S. 103.

Vergleicht man den Tonvorrat der Tonarten C-Dur und G-Dur, ergeben sich sechs gemeinsame Töne und lediglich ein Weichenton: das *f* bzw. *fis*. Diese Tonarten sind also einander sehr nahe verwandt. Ihr Verhältnis ist dominantisch in die eine und subdominantisch in die andere Richtung. (Das heißt: G-Dur ist Dominanttonart von C-Dur und C-Dur Subdominanttonart von G-Dur.)

Die Erhöhung des vierten Tones einer Tonart und dessen Umdeutung zum siebten Ton (Leitton) der nachfolgenden Dominanttonart ist die übliche Anfangsmodulation einer Komposition im Generalbasszeitalter und auch weit darüber hinaus. Es ist ein Irrtum, wenn ein Improvisierender oder Komponierender an diesem Ort der formalen Entwicklung eine originellere Lösung suchen wollte. Viel eher ist zu beachten, wie dieser Wechsel erfolgt: Wann kippt die Tonart? In welcher Stimme erscheint die erhöhte $\hat{4}$? In welchem motivisch-melodischen Zusammenhang wird moduliert, wie rasch wird eine Tonart verlassen und wie lange dauert der labile Zustand? Wechselt er gar hin und her und spielt mit der ambivalenten Situation?

Wenn ein Stück in Moll sich in die Dominanttonart zu verschieben hat, ist dies weit aufwendiger als von einer Durtonart aus. Ein Problem ist dabei der Dreiklang über ⑤. Als Dominantharmonie ist er ein Durakkord (Normalfall). Möglich ist er aber auch als Mollakkord, etwa bei der Harmonisierung einer absteigenden Melodie im melodischen Moll. Auch bei einer Modulation (z. B. von a-Moll aus) zur fünften Stufe sucht man in der Regel die Molltonart (also e-Moll). Neben der Erniedrigung des vormaligen Leittons (*g* statt *gis*) muss nicht nur der neue Leitton (*dis* statt *d*), sondern auch noch ein *fis* eingeführt werden. Das bedeutet, dass der Wechsel von a-Moll zu e-Moll bei drei Noten eine Weichenstellung erfordert (Bsp. 7-A).

Viel müheloser und deshalb auch häufiger als Primärmodulation ist der Wechsel eines in Moll stehenden Werkes in seine parallele Durtonart, zum Beispiel von a-Moll nach C-Dur. In diesem Fall ist es lediglich der Leitton, der vertieft werden muss, um in die Skala der parallelen Durtonart zu gelangen (Bsp. 7-B).



Beispiel 7

Auch dieser Vorgang ist umkehrbar: Der erhöhte fünfte Ton einer Durtonart wird zum Leitton der parallelen Molltonart. Ein Skalenvergleich von C-Dur und a-Moll soll dies verdeutlichen:

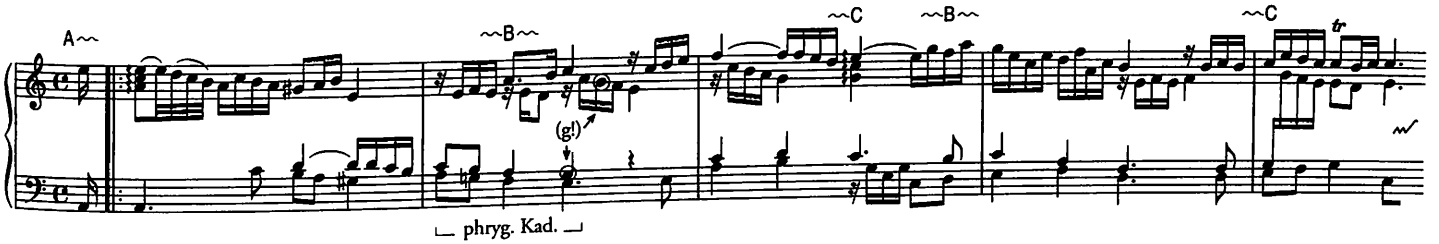
a	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*gis*	*a*	
1	2	3	4	5	6	♭7	← ♯7	1	in a-Moll
6	7	1	2	3	4	5	→ ♯5	6	in C-Dur

Genau diesem Modulationsweg von a-Moll nach C-Dur folgt Bsp. 8. Nach der Eröffnung und einer kurzen, relativ schwachen Kadenz in der Haupttonart (zwischen T. 1 und 2), folgt eine phrygische Wendung, welche auf dem dritten Schlag des zweiten Taktes nicht mit *gis*, sondern *g* endet und dadurch das parallele C-Dur ermöglicht. Hier begegnen wir also einer – im Gegensatz zu Bsp. 6 – sehr subtilen Einführung der Weichennote.

So haben sich im Verlauf des Generalbasszeitalters zwei bevorzugte **Primärmodulationen** entwickelt, die auch in den Stilbereichen der Klassik und Romantik als Standards zu beobachten sind:

- **Ein Werk in Dur moduliert in die Dominanttonart durch Verwendung der erhöhten $\hat{4}$.**
- **Ein Werk in Moll moduliert in die parallele Durtonart durch Verwendung der erniedrigten $\hat{7}$.**[10]

10 In Moll-Suiten lassen sich aber auch recht häufig Sätze finden, welche im ersten Teil zwar zuerst zur Durparallele (Mediante) modulieren, sich dann aber doch noch vor Erreichen des Doppelstrichs zur Dominante hinwenden.



Beispiel 8: J. C.F. Fischer, Allemande der Melpomene-Suite (aus: Musicalischer Parnassus*)*

Sekundärmodulationen in Dur

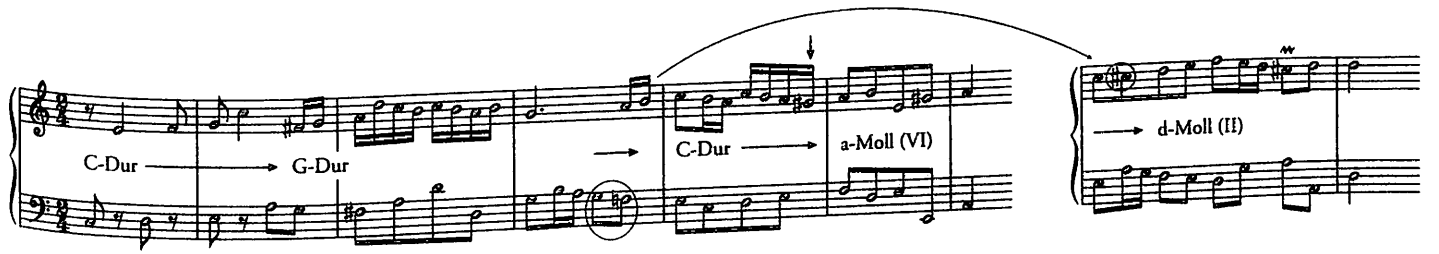
Nach dem Weg in die Dominante finden sich in Dur verschiedene typische Modulationsstationen. Beliebt sind die **Molltonarten der zweiten und sechsten Stufe.** Oft wird zunächst der Leitton der Dominanttonart wieder aufgelöst, also eine Art von Rückmodulation in die Tonika eingeleitet, und erst dann in eine der genannten Molltonarten ‚abgedreht' (Bsp. 9). Ein Vorgehen, das sich zum Beispiel in vielen Suitensätzen nach dem Doppelstrich beobachten lässt.

In der ersten Invention von Bach finden wir die beiden Mollstufen als Tonartenfelder im zweiten Hauptteil der Entwicklung mehr oder weniger deutlich ausgeprägt. An diesem Beispiel wird ein wichtiger Parameter der Gestaltung eines Stückes ersichtlich: die Prominenz der jeweiligen tonartlichen Felder in einem Werk.

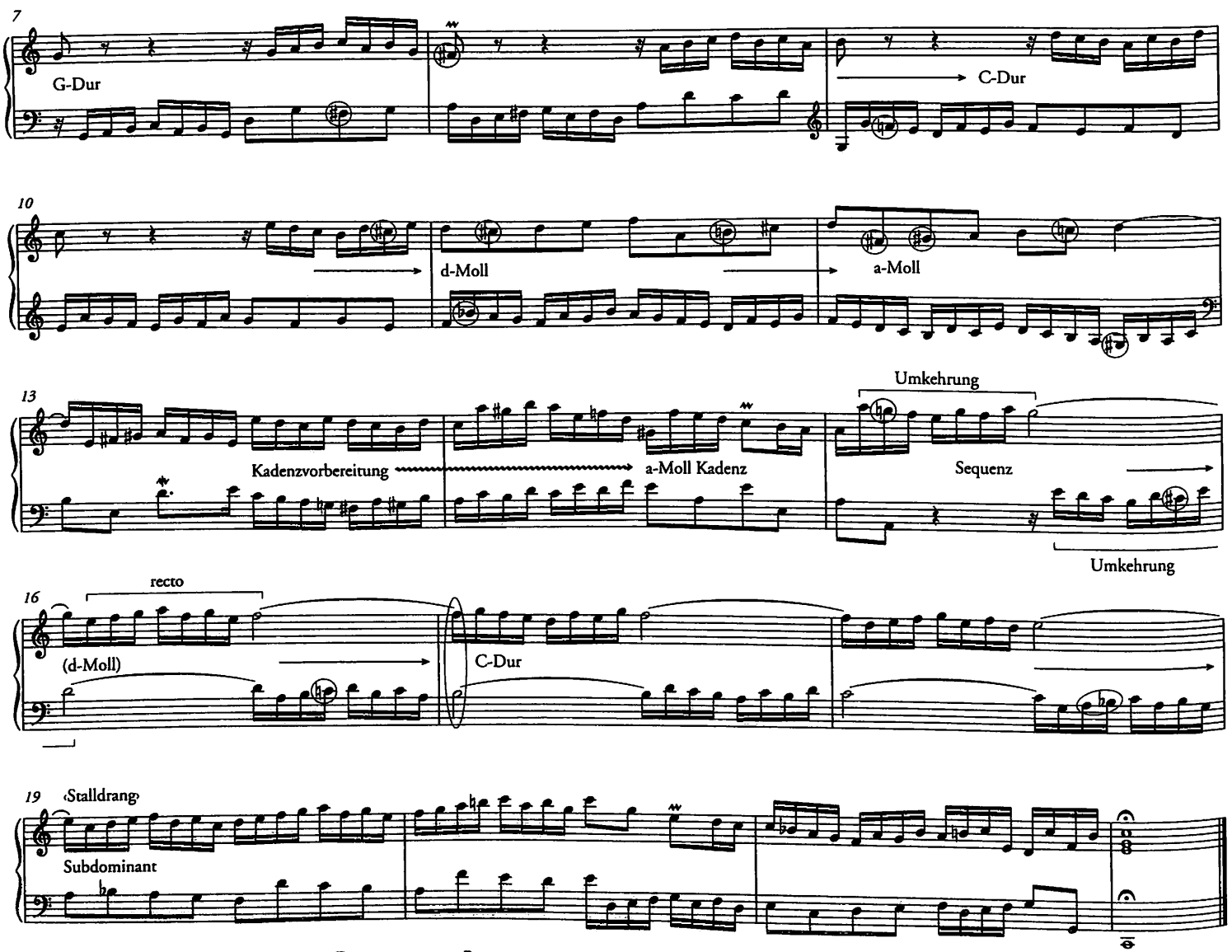
Nach erfolgter Modulation nach G-Dur (T. 4 mit erhöhter $\hat{4}$) schließt eine längere Passage in der Dominanttonart an, die mit einer Kadenz endet (siehe Bsp. 5). Daran wird eine zweite Durchführung der Inventio, das heißt die Wiederaufnahme der Grundidee, in G-Dur angehängt (Bsp. 10, T. 7 und 8). Die Dominanttonart hat also zwei Takte mehr Präsenz als die anfängliche Haupttonart C-Dur. Die nachfolgende Schaltstelle bewegt sich zunächst dorthin zurück (T. 9 und 10) und dann weiter in Richtung d-Moll. Diese Tonartenstation erweist sich aber als eintaktiges Gebilde, intermediär und ohne Kadenzbildung. Die Tonart der zweiten Stufe wird also eher gestreift als ausgeführt (T. 11). Der nachfolgende Hinweg zu a-Moll ist ausführlicher und erhält durch die Kadenz und ihre Vorbereitung größeres Gewicht (T. 12–15).

So haben die einzelnen Tonartenfelder durch ihre Länge und ihre vorhandene oder nicht ausgeführte Kadenz mehr oder weniger Gewicht, ähnlich wie die Gliederungen in einem guten Vortrag: Die Qualität und Dauer der Abschnitte und Absätze variiert und gibt dadurch der ‚Klangrede' Struktur und Gestalt.

Von Interesse ist ferner die Frage, ob tonartliche Felder mit der thematischen Entwicklung übereinstimmen oder nicht. Wenn nach einer Kadenz in der erreichten Tonart eine Reprise stattfindet, das heißt, wenn tonartliche und thematische Entwicklung zeitgleich ein Ziel erreichen, hat dieser Formteil gewissermaßen doppeltes Gewicht und ist von entsprechend hoher Bedeutung.



Beispiel 9



Beispiel 10: J. S. Bach, Inventio *C-Dur, Fortsetzung von Bsp. 5*

Sekundärmodulationen in Moll

In Mollwerken folgen oft die Nebentonarten der dritten und fünften Stufe aufeinander. So finden wir in einem a-Moll-Werk nach der Modulation in die Parallele C-Dur häufig die Dominanttonart e-Moll als sekundäre Modulationsstation. Es ist aber auch die umgekehrte Reihenfolge denkbar. Weitere Möglichkeiten wären: nach der dritten die tiefe siebte (z. B. a-moll – C-Dur – G-Dur) oder auch die sechste Stufe (a-Moll – C-Dur – F-Dur).

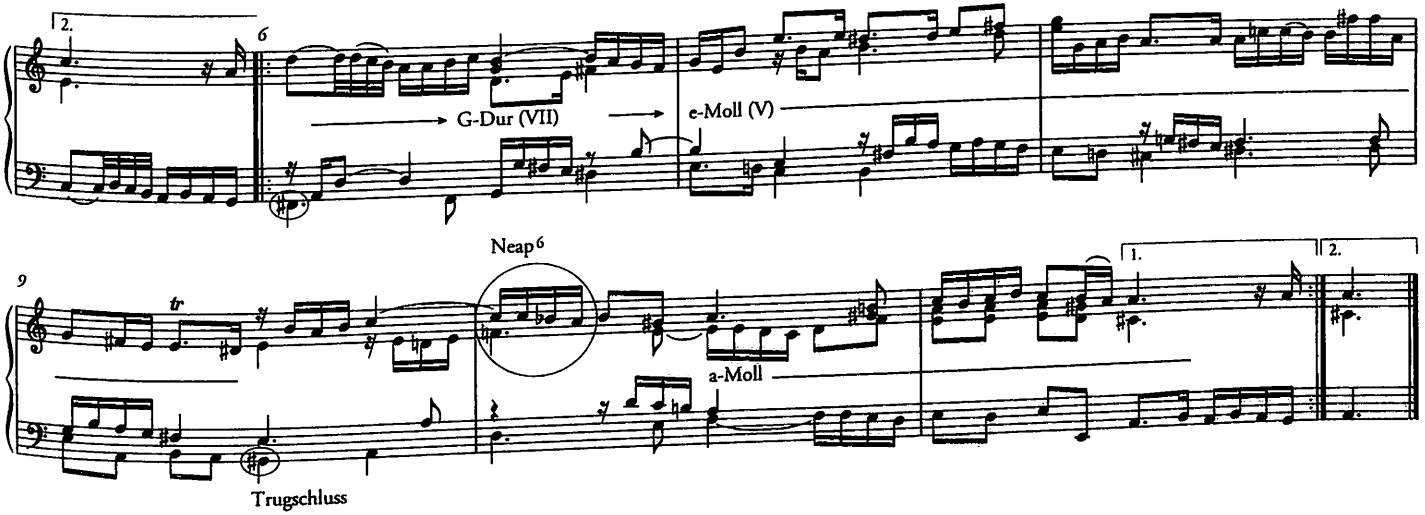
In Fischers a-Moll-Allemande aus der Melpomene-Suite (Bsp. 11) folgt auf die C-Dur-Kadenz am Ende des ersten Teils eine Bassfigur, die in Takt 6 den Ton *Fis* erreicht. Dieser entpuppt sich als Bass eines dominantischen Quintsext-Akkordes zu G-Dur. Die Tonart der siebten Stufe von a-Moll herrscht aber nur sehr kurz. Durch das Einführen der Note *dis* im Bass auf Schlag 4 dreht sich die Allemande Richtung e-Moll weiter. Die Dominanttonart wird zunächst durch eine phrygische Wendung (T. 7) und eine reichhaltige, ausführliche Kadenz (Mitte T. 9) bestätigt. Durch die Bassbewegung zum Ton *Gis* wird die Kadenz in einen Trugschluss geführt und dadurch die Rückkehr in die Region der Haupttonart initiiert. Die Allemande mündet nach einer ausdrucksstarken Kadenzvorbereitung mit neapolitanischer Wendung in der Haupttonart (T. 10) in die Schlusskadenz.

Ob der differenzierte, sorgsam modulierende Partimento dieser Allemande mit seinem etwas herb-schmerzerfüllten Affekt auf die Widmungsträgerin der Suite anspielt? Melpomene ist nämlich die Muse des Gesangs und der Tragödie.

Weitere Stationen und Rückführung in die Haupttonart

Es bleibt offen, wie viele Modulationsvorgänge in einem Werk vorkommen. Bei kürzeren Werken ist die Anzahl meist auf zwei bis vier Wechsel beschränkt. Dennoch sollte man in jedem Fall das Einzelstück genau betrachten. Erst eine sorgfältige Analyse wird über die formal-tonale Entwicklung Aufschluss geben.

In Moll-Suiten findet man ja – wie oben erwähnt – im ersten Teil oft die Abfolge erste – dritte – fünfte Stufe. Im zweiten Teil modulieren entsprechende Sätze öfters zur vierten Stufe als Binnenkadenz. (Diese Tonartenfolge lässt sich z. B. beobachten in den Allemanden und Couranten der *Französischen Suiten* c-Moll und h-Moll, BWV 813 bzw. 814).



Beispiel 11: J. C. F. Fischer, Allemande der Melpomene-Suite (Fortsetzung von Bsp. 8)

Größere Orgelpräludien und Fugen, Triosonaten und Concerti weisen ausgedehntere tonartliche Felder auf. Oft sind es ähnliche Abfolgen wie in den kürzeren Werken. Natürlich finden wir auch unerhörte Abläufe, wie in der *Fantasie und Fuge g-Moll* für Orgel (BWV 535) oder der *Chromatischen Fantasie und Fuge d-Moll* (BWV 903).

In jedem Stück aber wird es irgendwann nötig sein, zur Haupttonart zurückzukehren, um schließen zu können. In Bsp. 11 wurde diese Rückkehr nach der e-Moll-Binnenkadenz mit dem Trugschluss auf *Gis* erreicht. Oft kann sogar von einer lang gestreckten **Rückführung** zur Haupttonart gesprochen werden. Dabei können (wie in Bsp. 10 ab T. 15) oft locker gefügte Passagen beobachtet werden, welche die vorangegangene stabile Zone verlassen. Die instabilen Felder der Rückführung benutzen meist die **subdominantische Region** und führen schließlich zurück in den tonikalen Bereich. In manchen Fällen entsteht ein regelrechter Zug auf die letzte Kadenz hin. Man könnte ihn vergleichen mit dem ‚Stalldrang' eines Pferdes, das auf dem Nachhauseweg zu traben beginnt. Diesen Begriff empfinde ich als passend für manche Rückführung am Schluss eines Stücks. Bach und viele spätere Kollegen beherrschen die Technik, das nahende Ende subtil anzudeuten. Man merkt, dass es nicht mehr lange gehen kann, bis die Schlusskadenz erklingt. In der ersten Invention (vgl. Bsp. 10) empfinde ich diesen Zustand ab Takt 19.

Die Rhetorik bietet im Bereich des Aufbaus der Rede *(dispositio)* für die Schlussgestaltungen formal-inhaltliche Erklärungen. So wird wie bei einer guten Rede die *conclusio* (musikalisch verstanden: die letzte große Kadenz), die alles auf den Punkt bringt, in der Regel sorgfältig vorbereitet und konzis präsentiert. Alles führt auf diese Kadenz hin, während die darauf folgende *peroratio,* das heißt die letzte Wendung des Stückes, das Werk mit elegantem Abschwung beendet.

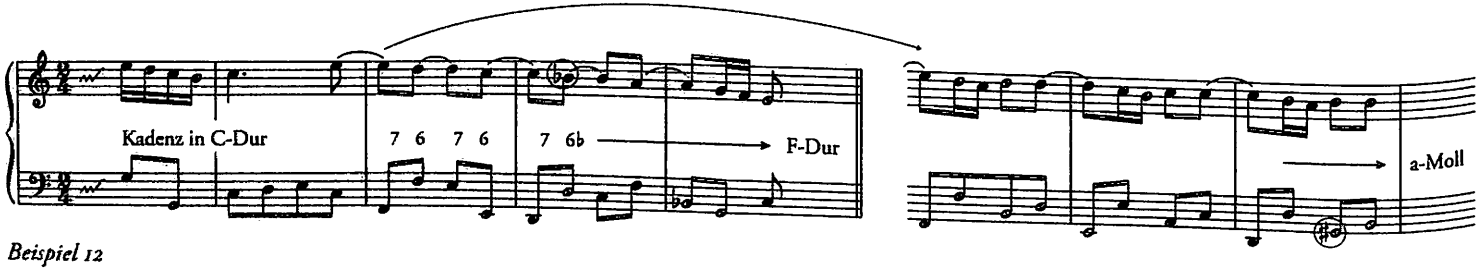
Beliebte Modulationsmittel

Alterierte Sequenzen

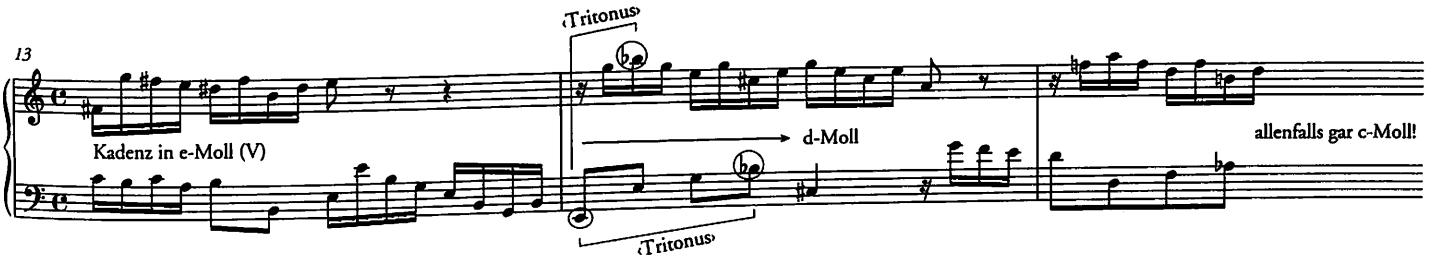
Wir haben gesehen, dass es vor allem durch Vertiefen und Erhöhen von Tönen gelingt, tonartliche Weichen zu stellen (siehe oben S. 306f.). Dies kann im Verlauf eines Werks jederzeit geschehen. Aber vor allem in Sequenzen generieren gezielt vorgenommene Alterationen elegante, weitflächige Modulationen. Denn die Regelmäßigkeit der Sequenz und das subtile Einführen der Weichennote haben ihren besonderen Reiz (Bsp. 12).

Der ‚Tritonus-Trick'

Bsp. 13 verdeutlicht ein beliebtes Mittel, um nach einer Mollkadenz in ‚hoher Kreuzsituation' rasch in die B-Richtung zu gelangen: den ‚**Tritonus-Trick**'. Dabei wird durch eine Tiefalteration die reine Quinte über der Tonika in eine verminderte (oder die reine Quarte unterhalb der Tonika in einen Tritonus) umgewandelt und über eine Zwischendominante zur (tiefen) siebten Stufe aufgelöst. Mit einem Schritt wird so um zwei Vorzeichen in B-Richtung (hier von e-Moll nach d-Moll) moduliert. Solche ‚Erdrutsche' bringen Spannung und Bewegung in stabile tonartliche Felder. Es sind Momente im Ablauf eines Werkes, die wie eine Drehscheibe wirken und einer ‚Peripetie' gleichkommen, also jenem Moment des griechischen Dramas, an dem die Handlung den entscheidenen Wendepunkt durchläuft.



Beispiel 12



Beispiel 13: J. S. Bach, Inventio *a-Moll BWV 784, T. 13–15*

Enharmonische Umdeutung

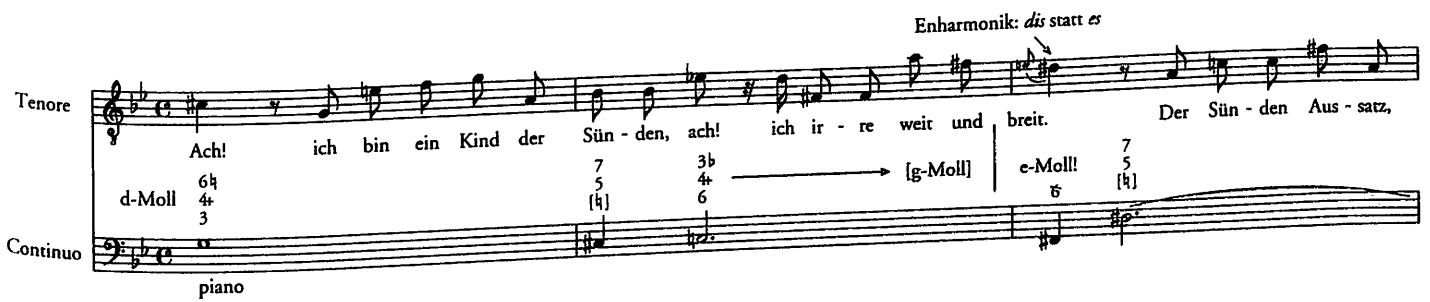
Die enharmonische Umdeutung einer Note ist ein Mittel, das Bach (und auch andere) immer wieder gewinnbringend als Modulationsmittel anwenden. Bsp. 14 gibt ein Rezitativ wieder, in dem die enharmonische Umdeutung eines verminderten Septakkords die Orientierungslosigkeit der verlorenen Seele («ich irre weit und breit») versinnbildlicht. Eine Häufung verminderter Akkorde und unaufgelöster Spannungen: Theologie und Modulation ...

Schlussgedanken und Ausblick

Tonartenpläne der Generalbassepoche zeigen, dass alle Stufen der jeweiligen Grundtonart als Modulationsstationen verwendet werden können außer der siebten Stufe in Dur und der zweiten Stufe in Moll. Die zuletzt genannten Tonarten werden als fremd und nicht zugehörig empfunden. So scheint beispielsweise h-Moll wegen des Leittons *ais* und des zweiten Tons *cis* eine tonartliche ‚Ortschaft' zu sein, die in C-Dur als zu weit weg empfunden wird. Auch in a-Moll ist h-Moll ein allzu entfernter Ort, da dessen Leitton *ais* die Verbindung zum Grundton *a* unterbricht.

Das ‚**Ferne**', das zum Beispiel in Werken von Schubert durch Modulation erreicht werden kann, setzt eine gänzlich andere Verwendung der Tonarten in einem Werk voraus. Es mag zwar vorkommen, dass Johann Sebastian Bach in Fantasien (z. B. in der *g-Moll-Fantasie* BWV 535 für Orgel) und in gewissen Rezitativen eine solche Fernheit des Ortes zu erreichen vermag. In den meisten hoch- und spätbarocken Werken habe ich aber viel eher das Gefühl, in einem (überschaubaren) Haus zu sein. Ich weiß, in welcher Villa (Haupttonart) ich mich befinde und habe den Überblick, wo die dazugehörigen Zimmer (die nachbarschaftlichen Tonarten) liegen.

Der Wiedereintritt des Hauptgedankens in der Haupttonart stellt einen formal wesentlichen Punkt der Komposition dar. In der klassisch-romantischen Epoche ist die Reprise – ich denke vor allem an Werke von



Beispiel 14: J. S. Bach, Recitativo (Nr. 3) aus der Kantate BWV 78

Beethoven und Brahms – oftmals ein großartiger Ort der Wiederkehr, des ‚Wieder-zu-Hause-Seins' nach unruhevollen, stürmischen modulatorischen Wegen im Durchführungsteil. (Wichtigster Punkt für den Improvisator/Komponisten: niemals die Tonika in der Rückführung zur Anwendung bringen!)

In diesem Stilbereich unterscheide ich zwischen **wegführenden, zurückführenden und irreführenden** Modulationen. Die Unterscheidung dieser Typen mag etwas salopp wirken, charakterisiert jedoch nach meiner Erfahrung die Bedeutung verschiedener Modulationsstationen in Sonaten, Sinfonien, aber auch Fantasien aufs Beste. Anwendung empfohlen!

Die Beschäftigung mit der Modulation stärkt das Gefühl und das Bewusstsein für die verschiedenen tonartlichen Landschaften, welche der Komponierende und der Improvisierende zu erreichen vermag. Jede Epoche findet ihre Orte der Entfernung und der Nähe. Das Sich-Auseinandersetzen mit diesem weiten Feld lohnt die Mühe und bringt den Studierenden nahe an die Musik.

Sonar di fantasia im frühen 17. Jahrhundert

Nicola Cumer

Die Zeit in Italien um 1600 und die folgenden Jahrzehnte stellen in der Musikgeschichte eine Blütezeit dar: Die Geburt der Oper und die fortschreitende Ablösung der Instrumentalmusik von den vokalen Vorbildern sind vielleicht die markantesten Aspekte. In der Literatur für Tasteninstrumente spielt die Musik von Girolamo Frescobaldi (1583–1643) eine prägende Rolle, auch für die folgenden Generationen. Frescobaldi gilt noch lange Zeit nach seinem Tod als *mostro degli organisti* ‚Vorbild aller Organisten'.[1] Obwohl diese Epoche oft als Zeit großer Umbrüche gegenüber der Renaissance beschrieben wird, fließen viele Elementen der *prima prattica* in den neuen Stil mit ein. Gattungen wie die Toccata, das Ricercare oder die Canzona da Sonar sind keine Neuerfindungen der Barockzeit. Auch die reiche Tradition des *contrappunto alla mente* wird weiter gepflegt und bleibt die Basis der Musikpädagogik. Neben den Improvisationsformen, die auf einem harmonischen Schema basieren, leben und entwickeln sich die Gattungen des instrumentalen Kontrapunkts der *prima prattica* weiter, ausgehend vom kurzen Versetto bis zu den groß angelegten Formen der mehrteiligen Canzona, des Ricercares und Capriccios. Die Jahre um 1600 stellen also keine definitive Trennlinie zweier Epochen der Musikgeschichte dar, sondern sind eher Jahre der Transformation und Kontinuität.

Mehrere Traktate bezeugen die besondere Stellung der Improvisation im Musikleben der Zeit, so zum Beispiel *Il Transilvano* von Girolamo Diruta am Anfang des Jahrhunderts oder die *Nova instructio* von Johannes Nenning (veröffentlicht unter dem Pseudonym Spiridion) in den 1670er Jahren.[2] Aber auch andere Quellen wie die *Reponse faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie* des Gambisten André Maugars geben entsprechende Auskunft:

> Aber vor allem der große Frescobaldi brachte auf dem Cembalo tausendfältige Erfindungen zum Vorschein, und er beherrschte auch die Orgel mit großer Souveränität. Nicht ohne Grund hat dieser berühmte Organist von St. Peter ein derartiges Ansehen in Europa errungen: Denn wenn auch seine gedruckten Werke sein Können ausreichend bezeugen, kann man erst dann recht über sein profundes Wissen urteilen, wenn man hört, wie er aus dem Stegreif Toccaten spielt voller erlesener und bewunderungswürdiger Erfindungen.[3]

Die Musik großer Meister wie Frescobaldi stellt einen Höhepunkt in dieser Epoche dar, und es ist für heutige Tastenspieler eine große Herausforderung, in diesem Stil zu improvisieren. Deshalb wird in diesem Artikel versucht, nützliche Hinweise zusammenzustellen, um den Einstieg in die Variationskunst und die Improvisation imitatorischer Formen im Stil der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu erleichtern.

Eine wichtige Voraussetzung für die Variationskunst, die im ersten Teil dieses Artikels besprochen wird, ist die Beherrschung der Technik der *Intavolatura diminuita*, wie sie in Dirutas *Il Transilvano* ausführlich beschrieben ist.[4] Im folgenden Abschnitt über die *Partite* wird diese Technik, bereichert um neue Elemente der *seconda prattica*, auf beliebte Arien der Zeit angewendet. Im Abschnitt *Sonator da balli* wird gezeigt, wie durch Taktart- und Metrumwechsel kleine ‚Suiten' entstehen und einfache Vorbilder ‚kunstvoll' bearbeitet werden können.

1 So schreibt Luigi Battiferri (Battiferri 1669) im Vorwort zu seinen *Ricercari* («Il celebratissimo Girolamo Frescobaldi, Mostro de gli organisti e inventore di tanti stili di sonare»).

2 Diruta 1593-1609; Spiridion 1670-1675.

3 Maugars 1640, S. 13: «Mais sur tout ce grand Frescobaldi fit paroistre mille sortes d'inuentions sur son Clauessin, l'Orgue tenant tousiours ferme. Ce n'est pas sans cause que ce fameux Organiste de Sainct Pierre a acquis tant de reputation dans l'Europe: car bien que ses oeuures imprimées rendent assez de témoignage de sa suffisance, toutefois pour bien iuger de sa profonde science, il faut l'entendre à l'improuiste faire des toccades pleines de recherches et d'inuentions admirables.»

4 Der *intavolatura diminuita* wird in diesem Artikel nicht nur wegen ihrer grundlegenden Bedeutung für die Variationstechnik ein längerer Abschnitt gewidmet, sondern auch wegen ihrer Eignung für den Einstieg in den toccatischen Stil der Spät-Renaissance. Dieser wird zwar hier nicht ausdrücklich thematisiert; wer aber die Technik des diminuierten Intabulierens nach Diruta gut beherrscht (insbesondere die Variante der *minuta di semicrome* in den Randstimmen Sopran und Bass – siehe unten Bsp. 1), dem wird der Schritt zur Improvisation kleiner Toccaten nicht schwer fallen. «Le Toccate son tutte diminutioni», schreibt Diruta in *Il Transilvano* (Diruta 1593-1609, Teil 1, f. 36r). Sehr gute Modelle bieten auch die *Intonationi* von Giovanni Gabrieli (G. Gabrieli 1593).

Im zweiten Teil über die *Grundlagen der imitatorischen Improvisation* wird gezeigt, wie die kleine kontrapunktische Gattung des Versettos durch die Hinzufügung weiterer ‚Bausteine' zur komplexeren Form der Canzona ‚ausgebaut' werden kann.

1. Diminution und Variation

Intavolatura

> So wie es für einen literarisch gebildeten Menschen, will er sich auf seinem Gebiet vervollkommnen, angemessen und nötig ist, die Werke gelehrter Autoren zu studieren, um täglich sein Wissen um neue Erkenntnisse zu vermehren, so ist es auch für einen Clavierspieler wichtig und nötig, um auf seinem Gebiet Perfektion zu erlangen, dass er sich der Intabulierung polyphoner Werke ausgesuchter Meister widmet, um täglich sein Wissen um neues und hervorragendes Material zu bereichern.[5]

Die Praxis der *intavolatura* (dt.: ‚Intabulierung') war im 16. und 17. Jahrhundert weit verbreitet und eine Grundvoraussetzung, um im polyphonen Stil der Zeit extemporieren zu können. Sie entstand aus der Notwendigkeit heraus, polyphone Vokalkompositionen (z. B. Madrigale, Chansons oder Ricercari), die meistens nur als Partitur oder in Einzelstimmen vorlagen, zu ‚intavolieren', das heißt in die gängige Claviernotation zu übertragen, um sie am Tasteninstrument bequemer lesen und spielen zu können. In Italien wurde die *intavolatura* auf einem zweizeiligen Notensystem notiert, das in der Regel die exakte Verteilung der Stimmen auf die beiden Hände wiedergibt. Es kann zwischen zwei Typen der Intabulierung unterschieden werden: Die *intavolatura semplice* (‚einfache Intabulierung') stellt lediglich eine notengetreue Transkription der Partitur ohne hinzugefügte Verzierungen dar. In einer *intavolatura diminuita* werden dagegen die einzelnen Stimmen diminuiert, das heißt die längeren Notenwerte der Vorlage durch Ornamente und *passaggi* ausgefüllt.

In den Augen Adriano Banchieris (1568–1634) ist das Aufschreiben *(mettere in cartella)* einer Intavolatura eher etwas für Anfänger, die die schwierigere Praxis des Partiturpiels oder sogar der Improvisation noch nicht beherrschen.[6] Dagegen wird von ihm das ‚Intabulieren vom Blatt' ausdrücklich gelobt. Um aus der Partitur spielen zu können, «muss man in allen Schlüsseln und mit allen Vorzeichen lesen können und gute Ohren, Hände und Augen haben. Diejenigen, deren Auge nicht so vollkommen ausgeprägt ist [das heißt, die nicht in der Lage sind, die Partitur mit einem Blick zu überschauen], müssen sich um ein gutes [satztechnisches] Verständnis bemühen und immer der tiefsten Stimme folgen mit den Begleitungen, die im basso continuo oder seguente erklärt werden.»[7] Girolamo Diruta (ca. 1560–nach 1610), der die Technik des Intabulierens ausführlich in seinem Traktat *Il Transilvano* beschreibt, schätzt zumindest das diminuierte Intabulieren eines polyphonen Stückes als eine hoch stehende Kunst, die eine solide Erfahrung im *contrappunto alla mente* voraussetzt[8] sowie fundierte Kenntnisse in der Komposition erfordert:

> Und um die Perfektion in dieser schönen und kunstvollen Wissenschaft zu erreichen, wird nicht nur die Kenntnis des Kontrapunkts verlangt, sondern man muss auch ein geschickter Komponist sein, um improvisieren zu können.[9]

5 Santa Maria 1565, 1. Teil, f. 7r+v: «[…] por que assi como a vn letrado para ser acabado en su facultad, le conuiene y es necessario leer muchos doctores para cada dia medrar y saber cosas nueuas, assi al tañedor le es importante y necessario para ser perfecto en esta facultad que professa poner obras de canto de Organo, de escogidos autores, para cada dia yrse enrriquiescendo, sabiendo cosas nueuas y primas.»

6 Vgl. Banchieri 1609, S. 24: «Vero è che [la intavolatura] poco è in uso apresso quelli che professano il nome di sicuro organista».

7 Ebd.: «[…] si ricerca saper leggere sopra tutte le chiavi, si per b molle come b quadro, buono orecchio, mano e occhio, e a quelli che l'occhio non serve così perfettamente sforzarsi di havere buona intelligenza e seguitare sempre la parte grave con gli accompagnamenti che si diranno nel basso continoato, overo seguente.»

8 Vgl. Diruta 1593-1609, 2. Teil, 1. Buch, S. 10: «L'intavolare diminuito è un'arte giudiciosissima e si ricerca essere buon Cantore e anco buon Contrapuntista» (unter *contrapuntista* ist ein Sänger zu verstehen, der einen Kontrapunkt improvisieren kann).

9 Ebd., S. 21: «Et per aggiungere alla perfettione di questa bella, e artificiosa scienza, si richiede non solamente la cognitione del Contrapunto, ma anco esser pratico compositore, per poter sonar di fantasia.»

Die Praxis der diminuierten Intabulierung – das macht diese Aussage Dirutas deutlich – war also, selbst wenn sie schriftlich ausgeübt wurde, ein wesentliches Element der improvisatorischen Praxis seiner Zeit. Deshalb soll in der folgenden Beschreibung der beiden Intabulierungs-Typen der Schwerpunkt vor allem auf dieser kunstreicheren Art der *intavolatura* liegen.

Die intavolatura semplice

Beim Intabulieren soll man – so der Ratschlag Dirutas – mit dem Aufschreiben der Randstimmen beginnen.[10] Ein pragmatischer Grund dafür ist sicherlich die Tatsache, dass die Bass-Stimme auf alle Fälle im unteren System (linke Hand) und die Sopranstimme im oberen System (rechte Hand) notiert wird. Zwar gilt das, nach der Aussage Banchieris, entsprechend auch für den Tenor bzw. den Alt, doch können die Mittelstimmen, je nach deren Spielbarkeit, von einem System zum anderen ‚wandern'.[11] Um alle Stimmen spielen zu können, ist es manchmal auch nötig, den Sopran eine Oktave tiefer oder den Bass eine Oktave höher zu transponieren. (Falls der Tenor nach einer solchen Transposition unter dem Bass liegt, darf er aber zu diesem kein Quart-Intervall bilden.)

Bei Themeneinsätzen, die im Einklang mit einer anderen Stimme beginnen, soll der entsprechende Ton neu angeschlagen werden. Unwesentliche Pausen in den einzelnen Stimmen werden weggelassen, um die Lesbarkeit der Intavolatura nicht unnötig zu erschweren. Diruta empfiehlt die *intavolatura semplice* für ‚fugierte', das heißt imitierend oder kanonisch geführte Abschnitte. Entsprechend sollte das *intavolare diminuito* in den Stimmen bzw. Abschnitten zur Anwendung kommen, die nicht ‚fugiert' – also imitierend oder kanonisch geführt – sind.[12]

Die intavolatura diminuita

Diruta unterscheidet in *Il Transilvano* zwischen fünf verschiedenen Diminutionstypen und gibt für jeden mehrere Beispiele. Am ausführlichsten behandelt er die *minuta,* das heißt die diminuierende Auflösung jeder einzelnen Stimme der von ihm als *soggetto* bezeichneten Vorlage in eine annähernd kontinuierliche Achtel- bzw. Sechzehntelbewegung (Bsp. 1). Zur Vermeidung von Oktav- und Quintparallelen empfiehlt Diruta die Technik des *diminuire osservato,* in der jede *minuta* mit dem zu diminuierenden Ton – allenfalls auch dessen Oktavtransposition – beginnt und endet,[13] wendet aber auch selbst dieses Prinzip nicht konsequent an.

Der zweite Diminutionstyp, der *groppo,* ist, wie an den folgenden Beispielen zu erkennen ist, vor allem eine Verzierung der Diskantklausel und ähnlicher Kadenzfortschreitungen (Bsp. 2-A).[14] Die übrigen Verzierungsfiguren (B bis D) werden jeweils nur auf eine Note angewendet. Der *tremolo* ist ein schneller, auf der Hauptnote beginnender Triller. Die *clamatione* (‚Ausruf') hat ihren Namen vermutlich von einer Figur der musikalischen Rhetorik; Diruta versteht darunter einen punktierten, auf der Zählzeit beginnenden ‚Schleifer'. Der *accento* schließlich ist unter dem Namen ‚Akzent' bzw. *superiectio* (‚Überwurf') in der barocken Verzierungslehre allgemein bekannt und vor allem bei fallenden Sekunden gebräuchlich.

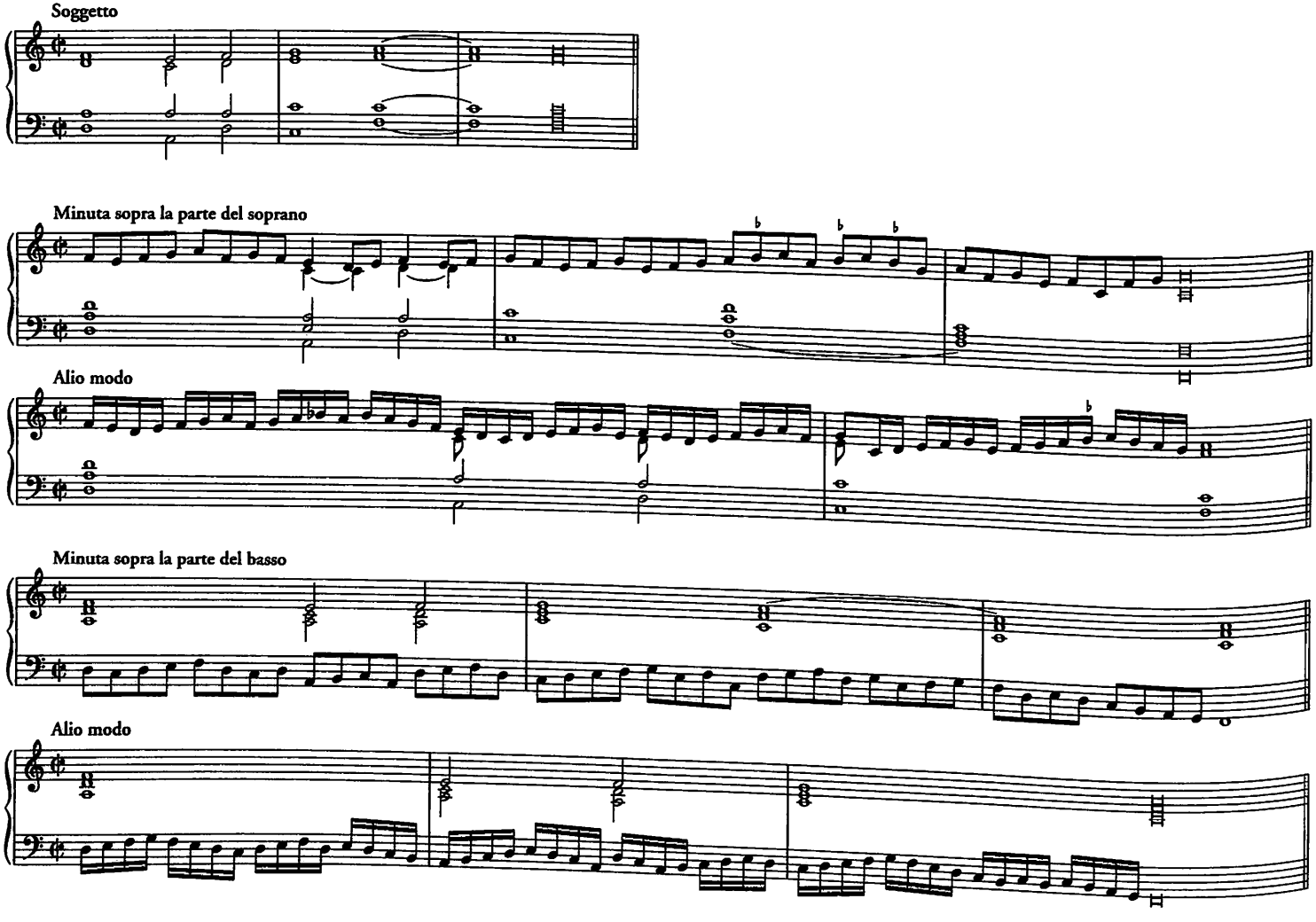
10 Ebd., S. 10. Zwar ist diese Vorschrift Dirutas primär mit der schriftlichen Ausübung verbunden, hat aber auch für die improvisatorische Praxis ihre Bedeutung. Beim Intabulieren vom Blatt sollte das Auge in erster Linie den Randstimmen folgen, da sie auch akustisch die ‚exponiertesten' sind. Das gilt selbstverständlich viel weniger bei imitatorischen Sätzen, in denen alle Stimmen gleichberechtigt sind.

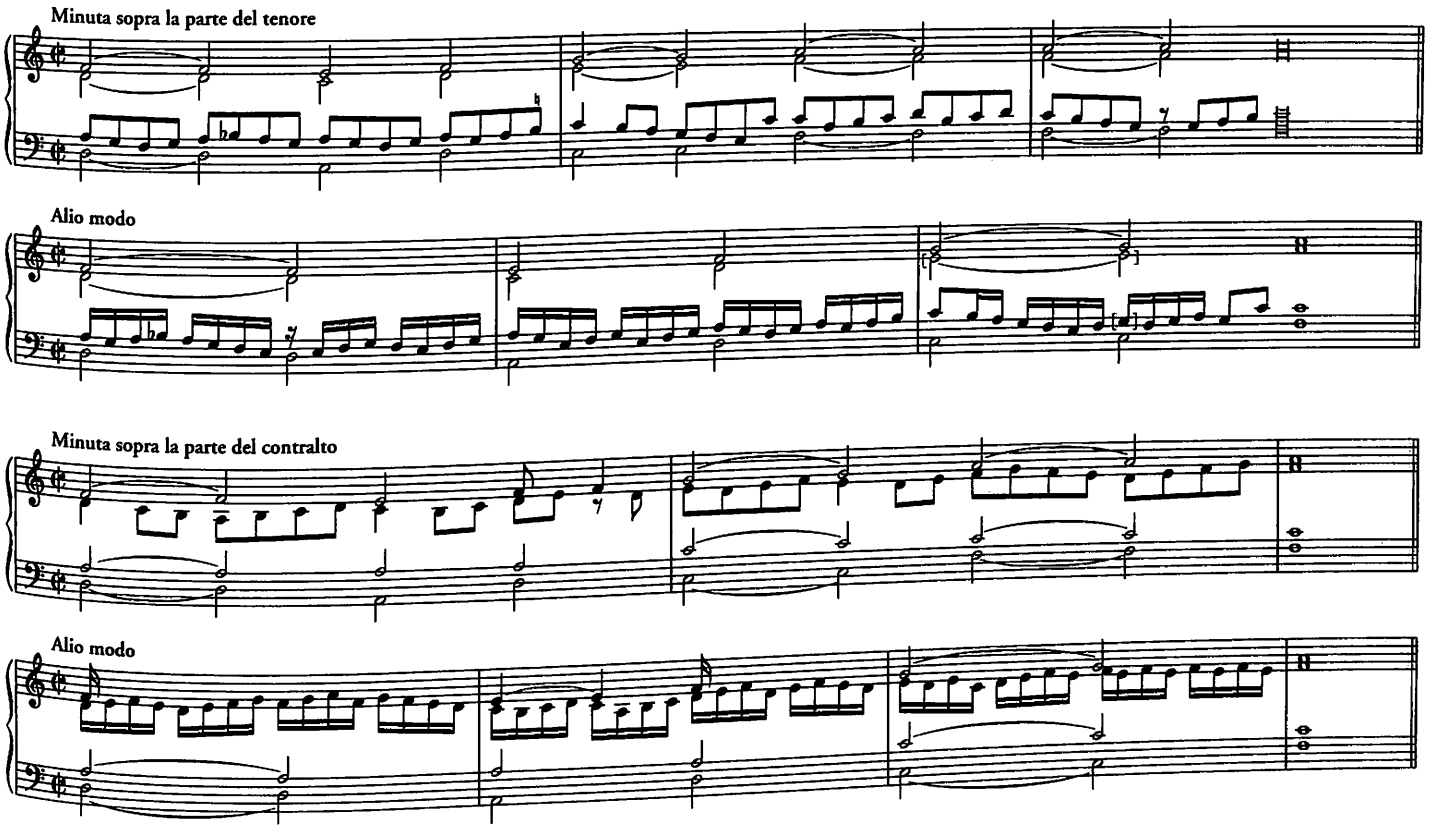
11 Vgl. Diruta 1593-1609, 1. Teil, S. 14 [f. 7r]: «[…] benchè le parti di mezzo vadino hor'alla destra e hora alla sinistra mano».

12 Vgl. Diruta 1593-1609, 2. Teil, 1. Buch, S. 10 : «Dovete primieramente sapere, che l'intavolare diminuito, si deve fare nelle parti, che non fanno la fuga».

13 Vgl. ebd., S. 14: «Il diminuire osservato è, secondo l'avete visto nelli sopradetti essempi, che la prima nota e l'ultima della minuta vada sopra a quella nota, che è diminuita […] Quando sarà di grado, l'ultima notta della minuta si potrà anco terminare all'ottava di sopra, over di sotto, pur che vadi a trovar la seguente nota. Osservando questa regola non mai nascerà inconveniente alcun di due ottave ne di due quinte».

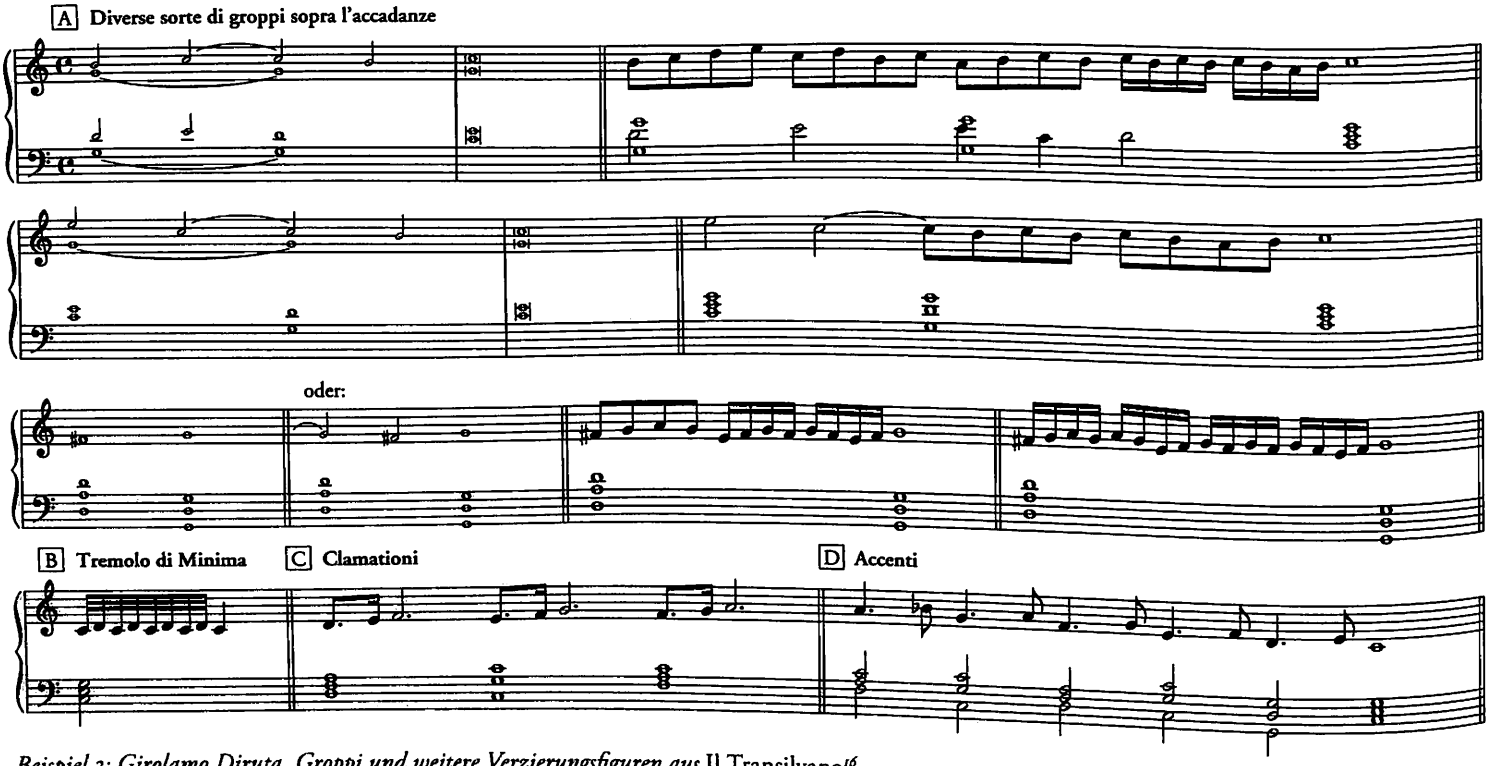
14 → Zu den Kadenzklauseln siehe S. 38.


Soggetto
Minuta sopra la parte del soprano
Alio modo
Minuta sopra la parte del basso
Alio modo



Beispiel 1: Girolamo Diruta, Beispiele zur minuta[15]

[15] Diruta 1593-1609, 2. Teil, 1. Buch, S. 11–13.



Beispiel 2: Girolamo Diruta, Groppi und weitere Verzierungsfiguren aus Il Transilvano[16]

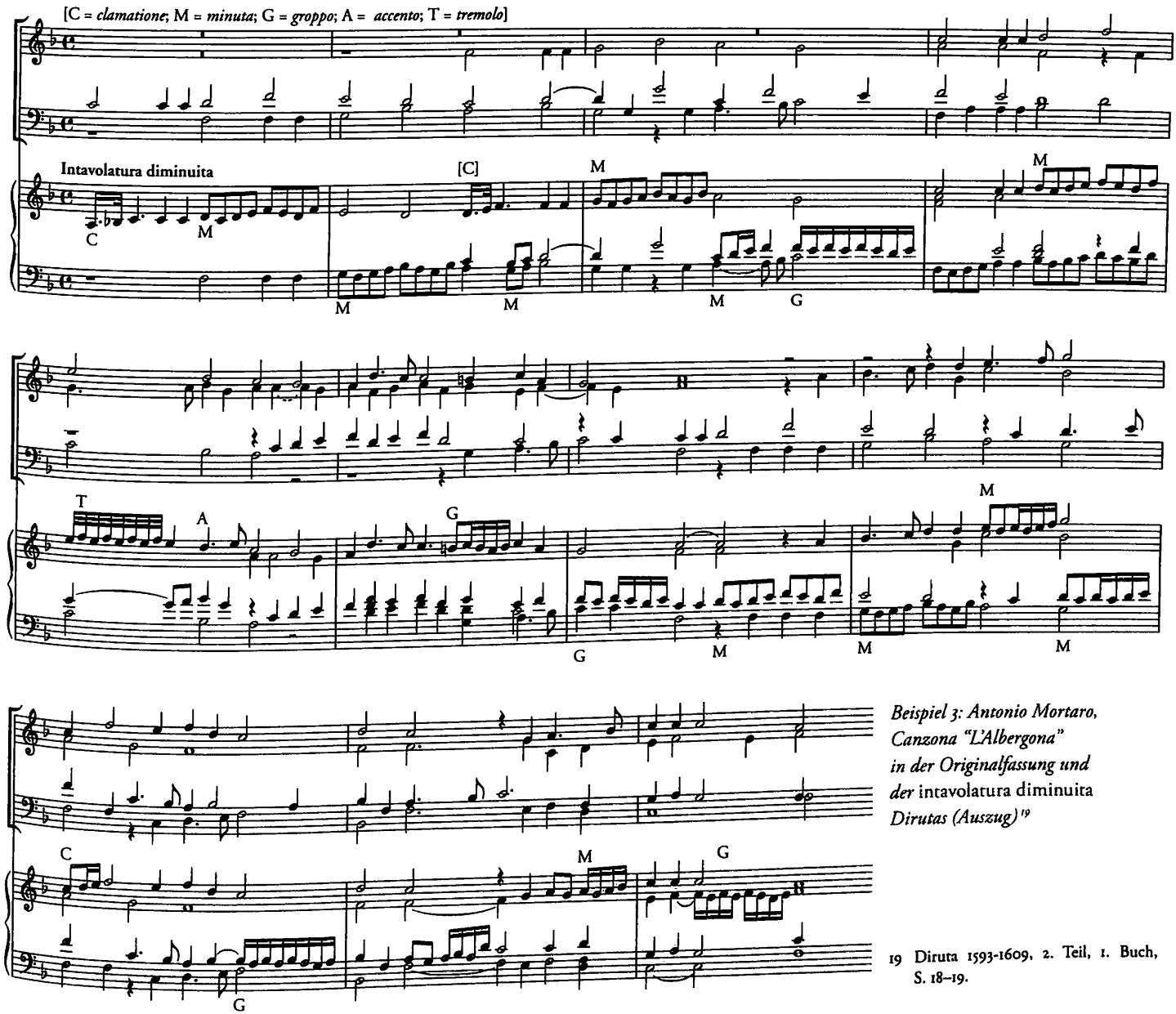
Möchte man – entgegen Dirutas oben erwähnter Empfehlung – bei imitatorischen Stücken das Thema diminuieren, sollte die Verzierung bei allen Einsätzen gleich bleiben;[17] dagegen sind *tremoli* oder andere kleine Ornamente zu Beginn eines Ricercares oder einer Canzona, oder wenn eine Hand nur eine Stimme spielt, erlaubt oder sogar nötig.[18]

Diruta exemplifiziert seine anspruchsvolle Diminutionspraxis an einer Canzona von Antonio Mortaro, die er sowohl im Original als auch in einer eigenen diminuierten Fassung wiedergibt (Bsp. 3).

16 Diruta 1593-1609, 2. Teil, 1. Buch, S. 13; die unverzierten Vorlagen zu den *groppi* (Stichnoten) stammen vom Autor.

17 Vg. ebd., S. 10: «[…] e quando anche si volesse diminuire la fuga, si deve avertire, che quella diminutione la facciano tutte quelle parti, che fanno l'istessa fuga». Diruta fügt später (S. 14) hinzu, dass nicht nur die Fugeneinsätze, sondern auch die Begleitstimmen diminuiert werden können: «Ancora potete diminuire quelle note che accompagnano la fuga».

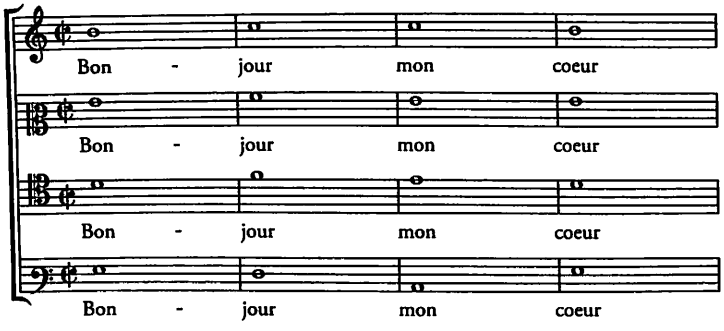
18 Vgl. Diruta 1593-1609, 1. Teil, S. 20 [f. 10v]: «Si devono fare [li tremoli] nel incominciar qualche Ricercare, ò Canzone, ò che altro si vogli; e anco quando una mano fa più parti e l'altra mano una parte sola, in quella parte sola si devono fare il tremoli».



Beispiel 3: Antonio Mortaro, Canzona "L'Albergona" in der Originalfassung und der intavolatura diminuita *Dirutas (Auszug)*[19]

19 Diruta 1593-1609, 2. Teil, 1. Buch, S. 18–19.

Übungen zu Orlando di Lassos Madrigal «Bonjour mon coeur»



Beispiel 4: Orlando di Lasso, Beginn des Madrigals Bonjour mon coeur

- Diminuiere den Anfang (die ersten vier Takte) des Madrigals (Bsp. 4), indem du – dem Beispiel Dirutas folgend – jede Stimme einzeln zunächst in eine Achtel- (vgl. Bsp. 5, B und C) und dann in eine Sechzehntelbewegung (D, E) auflöst.[20]
- Übe auch den Gebrauch der übrigen Verzierungen *(tremolo, clamatione, accento).* Obwohl keine eigentliche Kadenz mit Diskantklausel vorhanden ist, lässt sich dennoch eine Art *groppo* anbringen (vgl. Bsp. 5-D).
- Erarbeite dir in der gleichen Weise auch den Rest des Madrigals und verwende alle möglichen Diminutionstypen. Diminuiere aber nicht ständig, sondern kehre auch immer wieder einmal zur *intavolatura semplice* zurück.
- Vervollkommne deine Diminutionstechnik, indem du viele andere Vokalwerke auf die vorgestellte Art bearbeitest. Wähle anfangs Madrigale oder Motetten, die einen möglichst homophonen Satz haben.[21]
- Lasse dich von Diminutionen großer Meister anregen.[22]

Partite

Wie die Gattung der Intabulierung kann auch diejenige der Clavier-Variation im 17. Jahrhundert bereits auf eine lange Tradition zurückblicken. Betrachtet man die fast unüberschaubare Menge entsprechender Kompositionen, kommt man fast zwangsläufig zum Schluss, dass diese Kunst im Seicento auch ein bevorzugtes Feld der Improvisationsmethodik gewesen sein muss. Mithilfe einiger dieser Kompositionen soll hier, mangels entsprechender theoretischer Quellen, der Versuch unternommen werden, die im Italien des frühen 17. Jahrhunderts gebräuchliche Unterrichtspraxis für die Improvisation solcher Clavier-Variationen zu rekonstruieren. Als Repertoire für diese Annäherung dienen einige der vermutlich in den 1630er Jahren entstandenen Kompositionen des Chigi-Manuskripts.[23] Sie werden ergänzt durch einige Abschnitte aus Werken Frescobaldis.

Die wichtigsten Harmonieschemata, über die im erwähnten Zeitraum in Italien improvisiert wurde, waren die *Aria di Ruggiero, di Romanesca, di Folia, della Monica, di Fiorenza* und die *Aria di Bergamasca,* der *Passamezzo (antico* und *moderno),* der *Passacaglio*[24] und die *Ciaccona.*[25] Eine Folge von Variationen wurde in der Regel *partite* genannt, die einzelne Variation *parte* oder *partita.* Girolamo Frescobaldis Variationskunst, die

20 Wie im Fall der *intavolatura semplice* kann es auch beim *intavolare diminuito* manchmal ratsam sein, den Bass eine Oktave höher zu nehmen, um die rechte Hand für die Diminutionen frei zu machen.

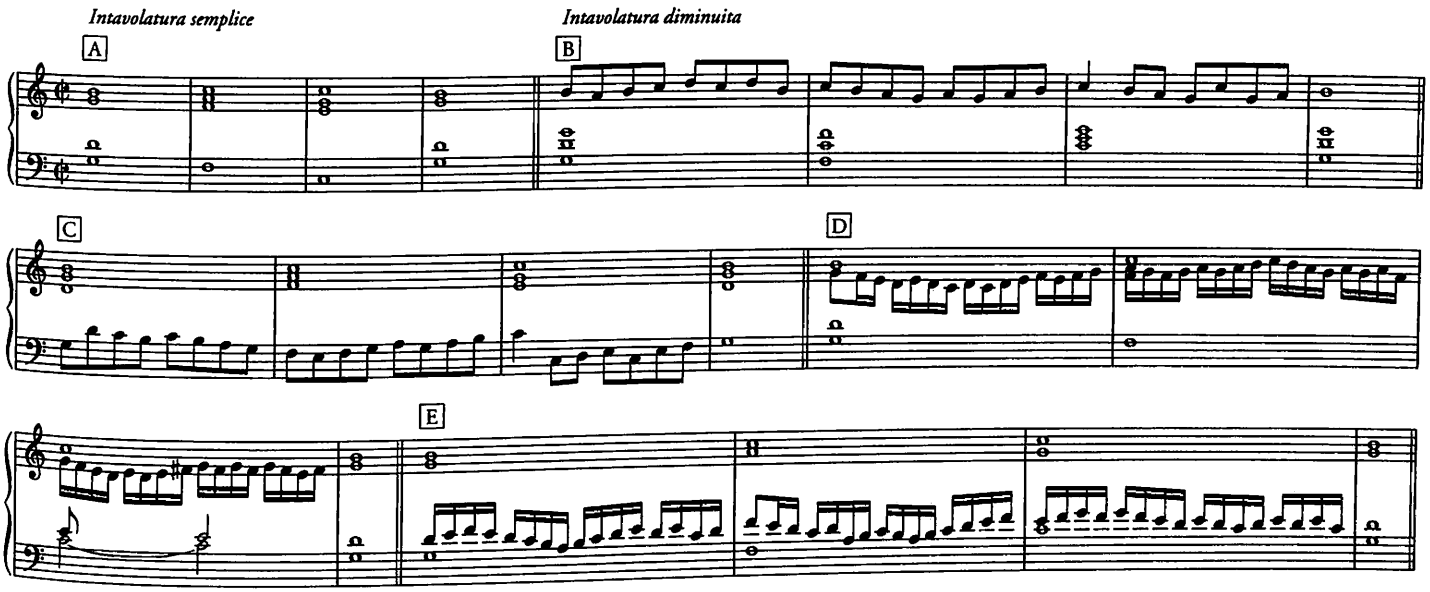
21 Für eine Sammlung italienischer und französischer Madrigale vgl. Philips 1999; diese Sammlung hochqualitativer Musik erlaubt zugleich einen Seitenblick auf die Intabulierungskunst außerhalb Italiens.

22 Zum Beispiel: Valente 1576, A. Gabrieli 1993/1999 (enthält diminuierte Motetten und Madrigale), Merulo 1592-1611 (besonders empfehlenswert, da Vorbild für Dirutas Diminutionslehre; die Neuausgabe von 1992 enthält auch die unverzierten Vorlagen in Partitur), Intabulierung von «Ancidetemi pur» in Frescobaldi 1627 und Strozzi 1687. Eine Besonderheit ist die in Jackson 1967 edierte Intabulierung des Madrigals «Io mi son giovinetta» von Ferrabosco: Im Notentext sind die Namen der Komponisten (Gian Domenico Montella, Ascanio Mayone und Scipione Stella) angegeben, die die verschiedenen Abschnitte des Werkes bearbeitet haben. Als ausgewählte Quellen außerhalb Italiens seien genannt: Cabezon 1974; Philips 1999 (auch dieser Band enthält neben diminuierten Intabulierungen von Philips die Partituren der Vorlagen).

23 Ms. Chigi Q. IV. 28 der Biblioteca Apostolica Vaticana in Rom (Ausgabe: Lincoln 1968, Bd. 3).

24 Für Informationen und Beispiele zur Passacaglio-Improvisation, die hier aus Platzgründen entfallen mussten, vgl. Cumer 2007.

25 Der Begriff ‚Aria' ist dem im Jazz gebräuchlichen Terminus *standard* nicht unähnlich (vgl. Boquet-Rebours 2007). Beide bezeichnen eine allgemein bekannte Melodie (z. B. George Gershwins «I've got rhythm») und/oder eine Harmoniefolge (z. B. den Blues), über die solistisch oder in Gruppen improvisiert werden kann. Die Begriffe ‚Aria' und ‚Harmonieschema' werden deshalb im Folgenden gleichbedeutend verwendet.



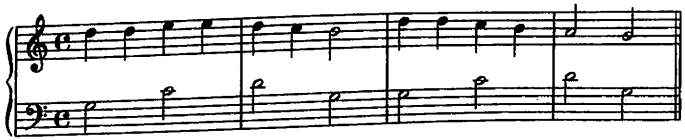
Beispiel 5: Diminutionen des Autors zu Bsp. 4

er eindrucksvoll mit seinen Partiten über *Ruggiero, Romanesca, Folia* und *Monica* demonstrierte,[26] war während des gesamten 17. Jahrhunderts vielen Komponisten (Michelangelo Rossi, Bernardo Storace und anderen) Vorbild für ihre eigenen Werke. Ohne Zweifel stellen Frescobaldis Partite einen Gipfelpunkt dieser Gattung dar. Um mit den darin verwendeten Variationstechniken vertraut zu werden, ist es deshalb ratsam, am Anfang auf die einfacheren Modelle des bereits erwähnten Chigi-Manuskripts zurückzugreifen, das viele der oben genannten *standards* enthält.

In den meisten Fällen wird damals ein Schüler die nötige Unterweisung des Lehrers ausschließlich mündlich und direkt am Instrument erhalten haben. Dennoch lassen sich in einigen schriftlichen Quellen Spuren des methodischen Vorgehens erkennen. Eine im Chigi-Manuskript enthaltene *Bergamasca* ist in dieser Hinsicht recht aufschlussreich und soll nun näher untersucht werden.

Erste Annäherung: Fortsetzung einer vorgegebenen Figuration

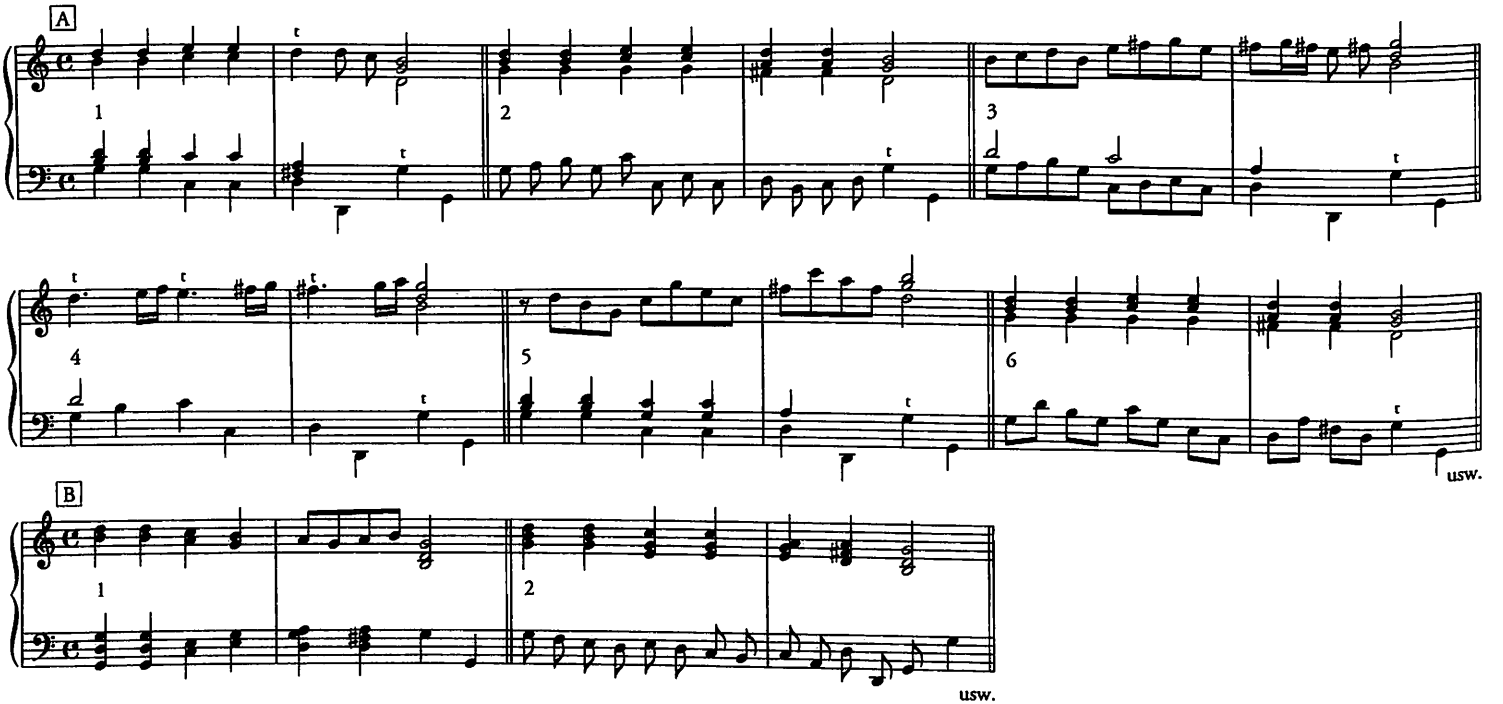
Die Bergamasca ist eine der einfachsten und üblichsten Ostinato-Formeln im Italien des 17. Jahrhunderts. Ihre harmonische Struktur besteht aus der Basstonfolge ①-④-⑤-①, die in jeder Variation zweimal durchlaufen wird. Oft wird dieses Harmonieschema (zumindest zu Beginn) mit folgender Oberstimme verbunden:



Die *Bergamasca* des Chigi-Manuskripts (Auszug in Bsp. 6) zeigt für jede Variation jeweils nur die Ausführung der ersten Hälfte der Aria. Es ist anzunehmen, dass der Autor damit die didaktische Absicht verfolgte, die

[26] Veröffentlicht im ersten Toccatenbuch (Frescobaldi 1615).

Ergänzung der zweiten Hälfte dem Schüler zu überlassen.[27] Da die Harmonien gleich bleiben, stellt dies sicherlich keine große Schwierigkeit dar. Die Aufgabe könnte eventuell darin bestehen, die Figuration so weiterzuführen, dass sie eine Art Antwort zur ersten Hälfte bildet. Möglich wäre zum Beispiel, den Rhythmus beizubehalten und das melodische Profil leicht zu verändern (Bsp. 6-B). So wird der Schüler in einem Kontext, in dem fast alle Elemente vorgegeben sind, behutsam mit verschiedenen rhythmisch-melodischen Lösungen der *Bergamasca*-Variation vertraut gemacht.



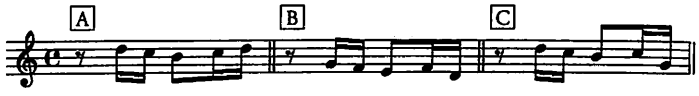
Beispiel 6: Beginn der Bergamasca *aus dem Chigi-Manuskript (A)*[28] *und ein Vorschlag für die Ausführung der zweiten Hälfte der Partite 1 und 2 (B)*

27 Dass die Partitur jeweils nur die erste Hälfte jeder Variation enthält, ist aus einer fortlaufenden Nummerierung der durch Doppelstriche voneinander getrennten, jeweils nur einen Durchlauf des Basses umfassenden Abschnitte ersichtlich. Spielt man die *Bergamasca* wie notiert, wirken die raschen Wechsel kontrastierender Figuren v. a. zu Beginn des Stückes musikalisch unbefriedigend.

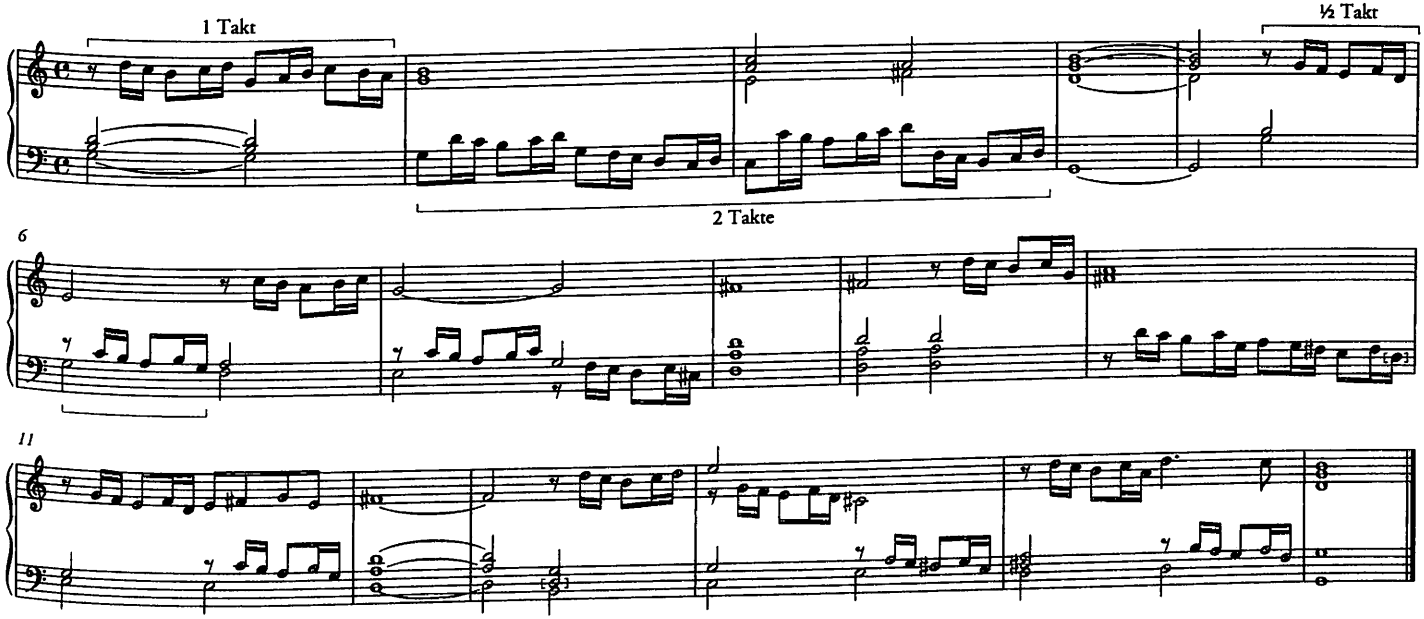
28 Aus: Ms. Chigi Q.IV.28; ich danke Johannes Keller für seine Übertragung des Stückes.

Polyphone Diminution

Die Schwierigkeit der soeben beschriebenen Übungen kann erhöht werden, indem nicht mehr die gesamte Figuration, sondern lediglich ein Rhythmus vorgegeben wird, der während einer Variation beizubehalten ist. In dieser Art der Variation wird das Harmonieschema der Aria wie eine polyphone Partitur behandelt, deren Einzelstimmen durch Ornamente oder kleine *passaggi*, die nicht auf das Feld der übrigen Stimmen übergreifen, diminuiert werden. Bsp. 7 zeigt eine *Partita sopra Ruggiero*. Auf den ersten Blick bemerkt man, dass sämtliche Diminutionen aus der gleichen rhythmischen Figur – einer *figura corta* – entwickelt sind. In der ersten Zeile ist die Figuration einfach zwischen den Händen aufgeteilt. Im Umfeld der beiden Hauptkadenzen, auf der fünften (T. 7/8) und auf der ersten Stufe (T. 15/16), intensiviert eine Durchbrechung dieses Musters durch eine Mittelstimmen-Diminution das musikalische Geschehen. Des Weiteren ist zu beobachten, dass die rechte Hand zu Beginn jeder Phrase eine Diminution ‚vorschlägt', die von der linken Hand – von einigen Ausnahmen abgesehen – imitiert wird. Die *figura corta* kommt in drei verschiedenen Gestalten vor:



Zunächst bewegt sie sich (T. 1–4) ausschließlich in Sekundschritten (Gestalt A); dann endet sie (T. 5–8 und 11–16) vorwiegend mit einem Terzintervall (B) und später (T. 9–10) mit einem Quartintervall (C).



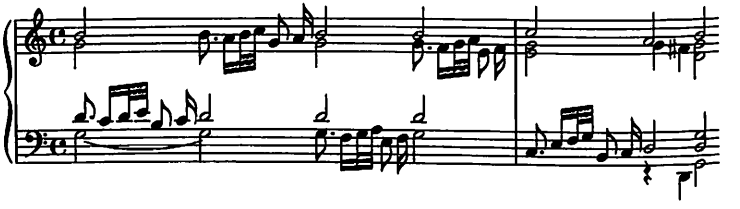
Beispiel 7: Ruggiero (terza parte) *aus dem Chigi-Manuskript*[29]

29 Lincoln 1968, Bd. 3, S. 19.

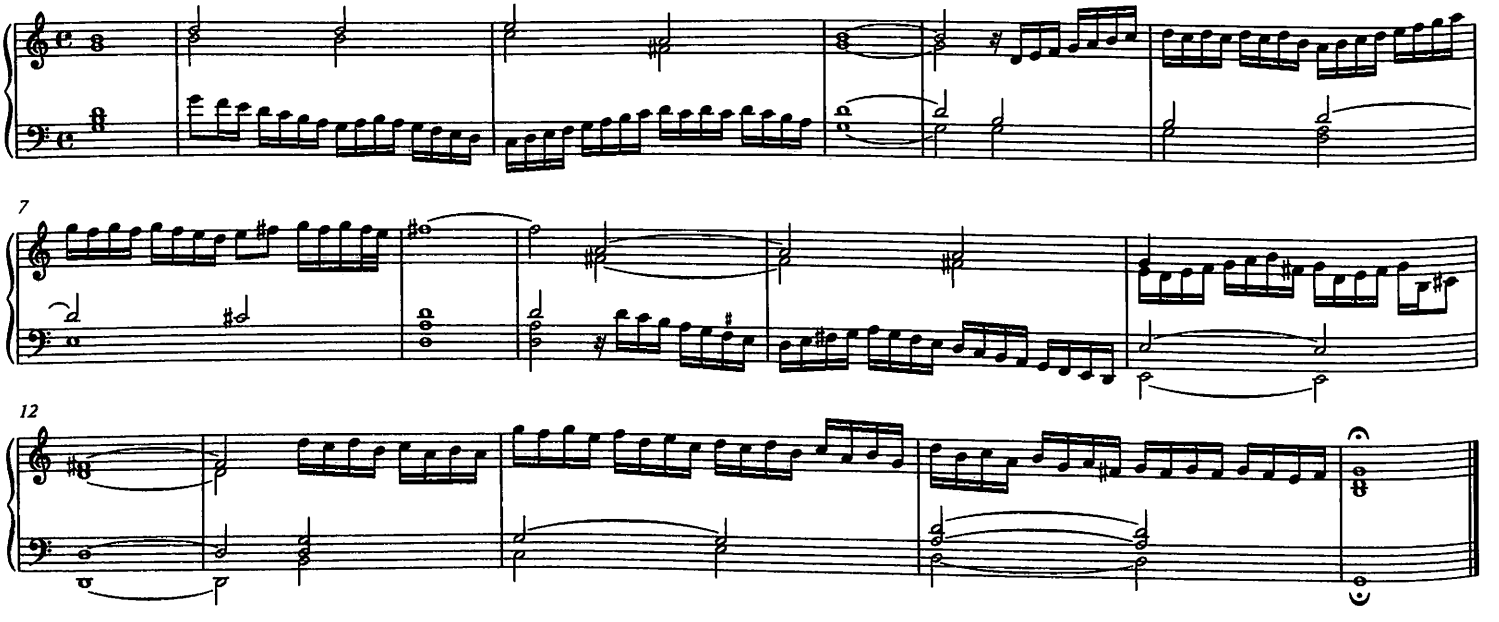
Übungen

- Diminuiere in Anlehnung an Bsp. 7 mit anderen Rhythmen oder kleineren Figuren (siehe Bsp. 13) die *Aria di Ruggiero* (Bsp. 12).
- Folge zunächst einem symmetrischen Muster, indem du gleichdauernde Figurationen (z. B. einen Takt lang) zwischen den Händen aufteilst; die andere Hand begleitet jeweils mit einem einfachen Akkord.
- Danach kannst du auch unterschiedlich lange (wie in Bsp. 7 durch Klammern verdeutlicht) und ‚polyphone' Diminutionen (d. h. auch in den Mittelstimmen) verwenden – vgl. hierzu Bsp. 8 von Frescobaldi.

Für weitere Details wird wegen der Ähnlichkeit zur *intavolatura* auf den vorangehenden Abschnitt dieses Artikels verwiesen.



Beispiel 8: Girolamo Frescobaldi, Ruggiero (sesta parte)[30]



Beispiel 9: Ruggiero (prima parte) *aus dem Chigi-Manuskript*[31]

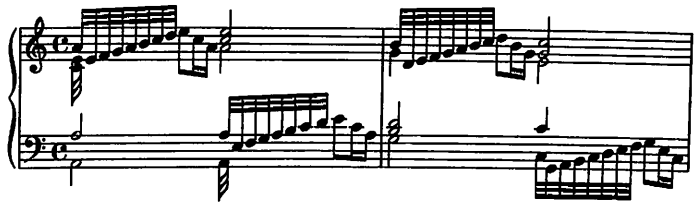
30 Aus: Frescobaldi 1615.
31 Lincoln 1968, Bd. 3, S. 12.

Passaggi

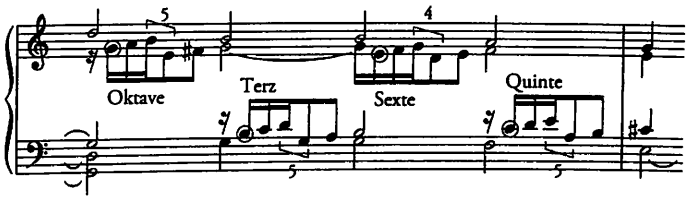
Unter Passaggi werden hier weiträumigere Diminutionen verstanden, die – auf beide Hände verteilt – oft fast den ganzen Ambitus der Klaviatur umfassen.[32] Auf den ersten Blick (vgl. Bsp. 9) hat man den Eindruck, dass es sich weniger um Diminutionen einzelner Stimmen handelt, sondern vielmehr um Läufe, die zwischen linker und rechter Hand alternieren. Tatsächlich aber lässt sich beobachten, wie die reichhaltigen Diminutionen stellenweise dem spezifischen Umfang einer Stimme folgen (in T. 2–3 dem Tenor, T. 5–7 dem Sopran, T. 9–10 dem Bass, T. 11 dem Alt und T. 13–14 wieder dem Sopran). Dies mag ein Hinweis darauf sein, wie stark der Klaviersatz des frühen 17. Jahrhunderts noch vom Denken in polyphonen Strukturen durchdrungen war. Werden in einer Hand Passaggi gespielt, begleitet normalerweise die jeweils andere Hand mit einfachen Akkorden.[33]

Bsp. 10 zeigt alternierende *tirate* in beiden Händen. Die drei Harmonien auf *A*, *G* und *C* sind mit der gleichen Figur diminuiert. Die *tirata* beginnt immer mit der Quinte des Akkordes (also auf den Tönen *e*, *d* bzw. *g*). So wird das Diminutionsmuster so lange wie möglich beibehalten und auf die verschiedenen Harmonien angewendet, ohne das melodische Profil oder zumindest den Anfangston zu ändern. Mit dieser empfehlenswerten Taktik lässt sich das Risiko, auf einem ‚schlechten' Ton zu landen, stark verringern.

Wenn die einzelnen Stimmen ‚polyphon' diminuiert werden und nicht, wie in Bsp. 10, mit dem gleichen Akkord-Ton beginnen, sind oft kleine Anpassungen in der Figuration nötig, damit sie besser in die nächste Harmonie überleitet (Bsp. 11).



Beispiel 10: Ausschnitt aus der Aria di Fiorenza *mit* tirate *in beiden Händen aus dem Chigi-Manuskript*[34]



Beispiel 11: Girolamo Frescobaldi, Ruggiero (sesta parte)[35]

Übungen für die *Aria di Ruggiero*

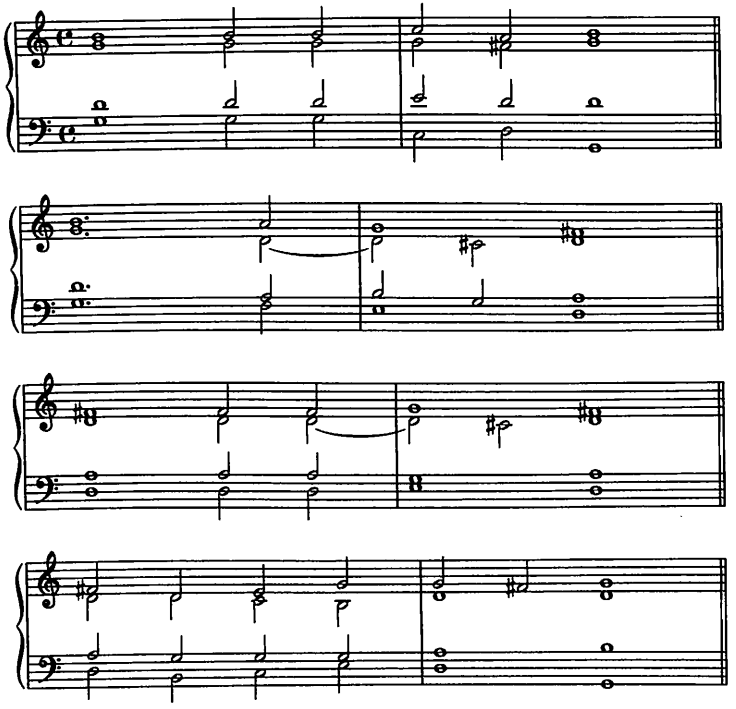
- Behandle als Übung für die ‚polyphone' Diminution den vierstimmigen Satz der *Aria di Ruggiero* (siehe Bsp. 12) wie ein vierstimmiges Madrigal und diminuiere die einzelnen Stimmen nacheinander (siehe oben den Abschnitt zur *intavolatura diminuita*).
- Vervollständige die *Aria die Ruggiero* mit den Figurationen von den Beispielen 7, 8, 10 und 11. In Bsp. 13 findest du weitere rhythmische Muster. Bilde größere Einheiten, indem du mehrere Rhythmen miteinander kombinierst (siehe Bsp. 14).

32 Der Klaviaturumfang der Cembali dieser Zeit in Italien betrug generell vier Oktaven (C–c^3 mit kurzer Oktave), derjenige der Spinette vier Oktaven und eine Quarte (C–f^3 mit kurzer Oktave).

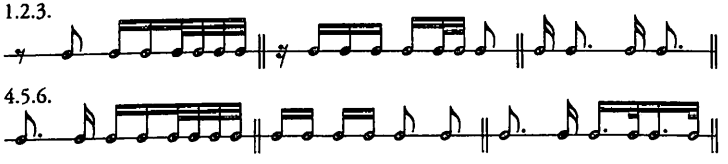
33 Die Unterteilung der Variationstechniken in ‚polyphon' und ‚passaggi' verfolgt nur einen didaktischen Zweck: In der Tat finden sich auch zahlreiche ‚gemischte' Partiten, die weder der einen noch der anderen Art eindeutig zugeordnet werden können.

34 Lincoln 1968, Bd. 3, S. 36.

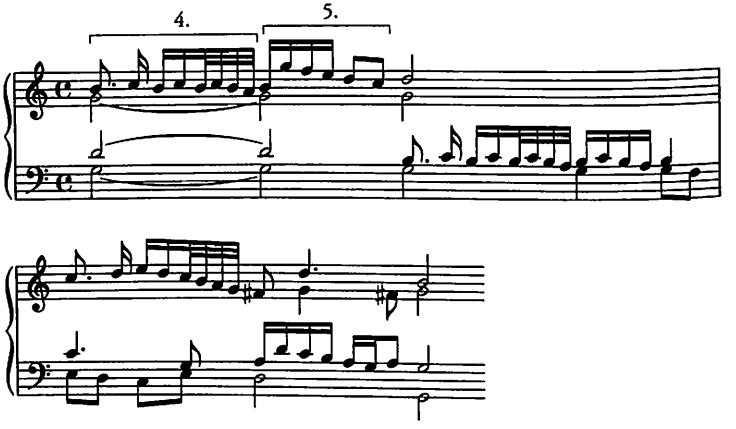
35 Aus dem zweiten Toccatenbuch, Ausgabe von 1637 (siehe Bibliographie unter Frescobaldi 1627).



Beispiel 12: Vierstimmige Diminutionsvorlage des Autors



Beispiel 13: Einige Rhythmen aus den Partiten von Frescobaldi



Beispiel 14: Mögliche Kombination von Rhythmen

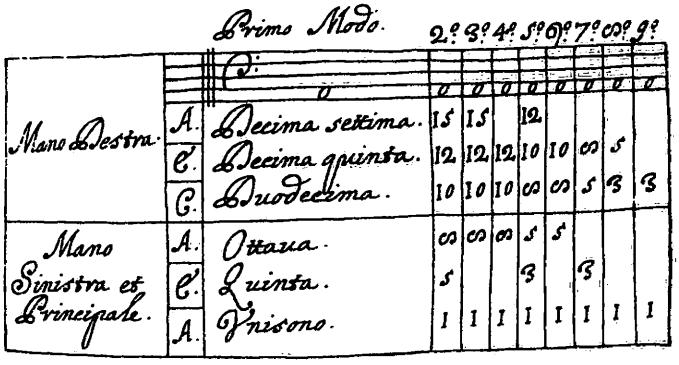
- Beginne zur Erarbeitung der Passaggi mit der Begleitung oder dem harmonischen Schema in der linken Hand. Lerne es auswendig und achte dabei besonders auf die exakte Dauer der Harmonien.[36] Gestalte die linke Hand als *mano principale* (siehe Box). Gestalte danach die rechte Hand mithilfe der Passaggi aus Bsp. 15. (Selbstverständlich solltest du in einem zweiten Schritt die Akkorde auch in der rechten Hand üben für den Fall, dass die linke die Diminutionen spielen soll.)

Zum Begriff des *mano principale*

Bartolomeo Bismantova (*Compendio musicale* 1677)

Der Begriff *mano principale* stammt aus dem Traktat *Compendio Musicale* (1677) von Bartolomeo Bismantova. Bismantova schreibt darin:

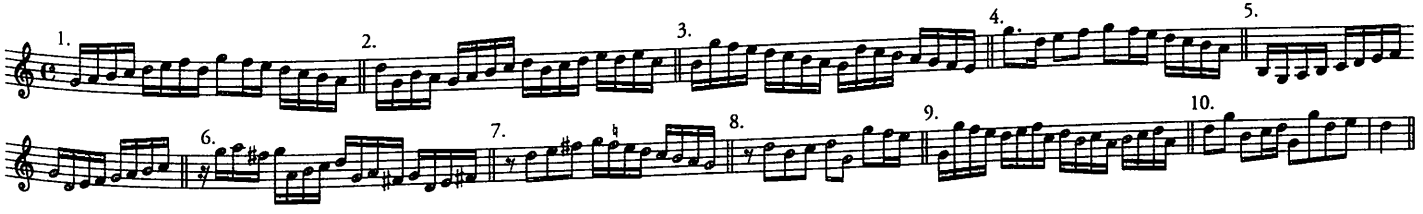
36 In dieser Phase der Übung ist die Beachtung des genauen Rhythmus noch völlig unproblematisch. Sobald aber in der anderen Hand schnelle und virtuose Passaggi dazukommen, schleichen sich leicht metrische Fehler ein. Die Konzentration auf die ‚diminuierende Hand' beeinträchtigt oft die rhythmisch-metrische Stabilität der Begleitung. Indem man letztere oft alleine spielt, gewinnt die Begleithand eine gewisse Unabhängigkeit und kann so den *groove* auch bei komplizierten Diminutionen aufrecht erhalten.



Es gibt vier Lagen (Griffe) der linken Hand (Haupthand): Oktav-, Quint-, Terzgriff und tasto solo [...] Man beachte, dass man in der richtigen Lage spielen muss: Das heißt, wenn der Bass hoch ist, spielt man nur den Terzgriff oder tasto solo; wenn der Bass tief ist, Quint- oder Oktavgriffe.[37]

Auf diese Weise sei die linke Hand immer zu spielen, wenn die Bassnote nicht mit einem Kreuz versehen oder mit einer 6 beziffert sei. In diesen beiden Fällen müsse ein Sextakkord gegriffen werden.

- Suche in der dir bekannten Literatur nach weiteren Passaggi und wende sie auf die *Aria di Ruggiero* an.
- Gebrauche anfangs nur eine einzige Figuration für das ganze Schema. (Nur indem du versuchst, ein melodisches Profil so genau wie möglich beizubehalten, wirst du erkennen können, wie es genau ‚funktioniert'.) Versuche die Einschränkungen eines bestimmten Figurationsmusters, aber auch die leichten ‚Verbiegungen' zu erfassen, mit deren Hilfe sich Konflikte lösen lassen, die bei Harmoniewechseln entstehen (vgl. Bsp. 11).
- Nachdem du genügend Erfahrung gesammelt hast, kannst du die ganze Aria auch ohne die Bindung an ein einzelnes Muster variieren. Mische dafür in beiden Händen unterschiedliche Figurationen (siehe Bsp. 16 und 17).[38]
- Erarbeite dir auf ähnliche Weise weitere bekannte Arie.[39] Komponiere über diese Bässe eigene *partite* und studiere erst danach die entsprechenden Literaturstücke.[40]



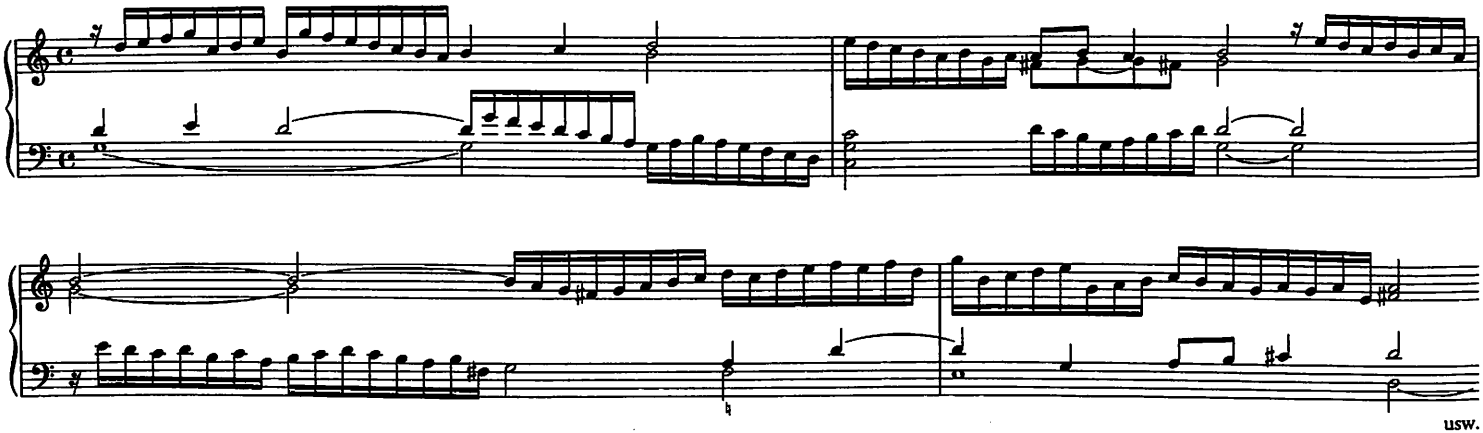
Beispiel 15: Passaggi aus den Kompositionen des Chigi-Manuskripts

37 Bismantova 1677, *Regola per suonare il basso continuo*, [S. 62]: «Quattro positure, si troveranno della Mano Sinistra, e Principale; cioè Mano in 8a, Mano in 5a, Mano in 3a et Dito Solo [...] Avertendo di suonare le note a suo luogo: cioè se sono note alte bisognerà suonare o con Mano in 3a o Deto Solo; se saranno note basse si suonerà con Mano in 5a o Mano in 8a.»

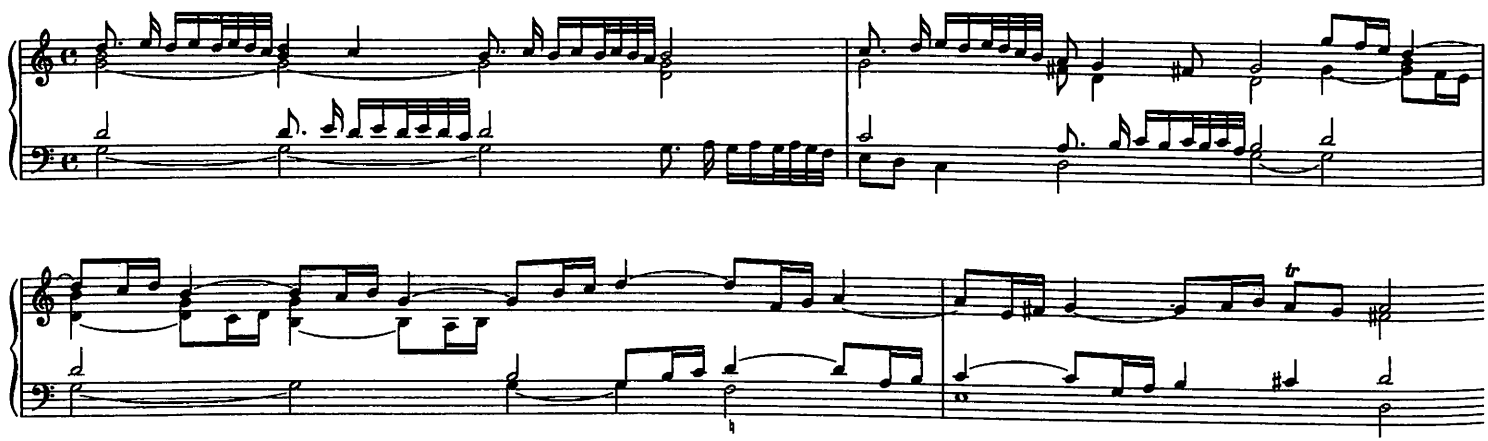
38 Obwohl in einer einzelnen Partita oft eine Hauptdiminution zu finden ist, die auch den Affekt der Partita bestimmt, wird sie normalerweise zusammen mit anderen Figuren gemischt, um das fundamentale ästhetische Prinzip der Vielfalt der Figuren zu erfüllen.

39 Weitere Arien mit Ausführungshinweisen finden sich in Boquet-Rebours 2007.

40 Hier einige Literaturhinweise: Valente 1576 (enthält einen Passamezzo und eine Romanesca); Lincoln 1968, Bd. 2 (Ballo del Granduca, Spagnoletto) und Bd. 3 (Romanesca, Ruggiero, Aria di Fiorenza, La Monica); Frescobaldi 1615 (Ruggiero, Romanesca, La Monica, Folia); Rossi 1657 (Romanesca); Storace 1664 (Passamezzo, Romanesca, Spagnoletta, La Monica, Ruggiero, Follia); Strozzi 1687 (Romanesca); Pasquini 2000-2009 (Follia, Bergamasca).



Beispiel 16: Beispiel für passaggi di semicrome *zu* Ruggiero



Beispiel 17: Beispiel für eine partita di Ruggiero *mit zwei Diminutionsmustern*

Sonator da Balli

Die Tanzgattungen vergangener Jahrhunderte und die auf ihnen basierende Cembaloliteratur prägen einen Großteil des Konzertrepertoires heutiger Cembalisten. Für die improvisatorische Praxis ist deshalb eine Auseinandersetzung mit dieser Art von Tanzmusik von fundamentaler Wichtigkeit. Dabei sieht sich der angehende Improvisator vor das Problem gestellt, ein Gespür für die Elemente zu entwickeln, welche zum Beispiel eine *corrente* von einer *gagliarda* unterscheiden. Anhand von Beispielen Fabrizio Carosos und Girolamo Frescobaldis sollen hier einige der Charakteristika identifiziert werden, die als typisch für eine bestimmte Tanzgattung gelten können. Die Vielfältigkeit dieser Ingredienzien verbietet jedoch eine umfassende Analyse aller Merkmale.

Während methodische Hinweise zur Improvisation von Suitensätzen aus späterer Zeit überliefert sind,[41] sind für das 17. Jahrhundert – auch außerhalb Italiens – keine Quellen bekannt, die sich ausdrücklich mit der Improvisation von Tanzmusik am Tasteninstrument beschäftigen. Auch die *Nova instructio* Spiridions ist nicht besonders hilfreich, denn sie enthält zwar verschiedene Tänze (*Correnti, Gagliarde, Balletti,* eine *Ciaccona*) zum Teil von Frescobaldi, es fehlt aber jegliche Anleitung zur Improvisation solcher Sätze.[42]

Aufschlussreicher ist in dieser Hinsicht der Tanztraktat *Nobiltà di Dame* von Fabrizio Caroso, der eine komplette ‚Suite' über den *Ballo del Granduca* in zweistimmiger Notation (Bass und Diskant) enthält.[43] Caroso bezeichnet den ersten Satz der Suite als Sonata; es folgen eine Gagliarda, ein Saltarello und ein Canario (Bsp. 18).[44]

Sonata, Gagliarda und Saltarello sind auf demselben Harmonieschema aufgebaut. Die Gagliarda beginnt mit einem Auftakt und ist konsequent mit 𝅗𝅥. 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 in beiden Stimmen rhythmisiert. In einigen Kadenzen wird dieses Muster hemiolisch unterbrochen. Im Saltarello ist ein punktierter Rhythmus mit einer Betonung auf dem zweiten Schlag kombininiert (♩. 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅮 | ♩ ♩). Der Canario, der quasi als Coda die Satzfolge abschließt, ist ein kurzes viertaktiges Ostinato.

Laura Soave von Caroso ist ein Beispiel dafür, wie man verschiedene Tänze über demselben Harmonie-Schema aufbauen kann. Das zweistimmige Gerüst, die schematische Einfachheit der Bass- und Diskantlinie, deren Rhythmisierung und die Symmetrie der Kadenzen lassen den *Ballo del Granduca* zu einem praktischen *standard* für die Solo- und Ensemble-Improvisation werden. Sie tragen der praktischen Notwendigkeit Rechnung, die einzelnen Tänze so oft wiederholen zu können, wie es den Erfordernissen der Tanzchoreographie entspricht. Im Übungsteil dieses Kapitels soll demonstriert werden, wie man andere Tanzstücke mit ähnlichen Ingredienzien improvisieren kann.

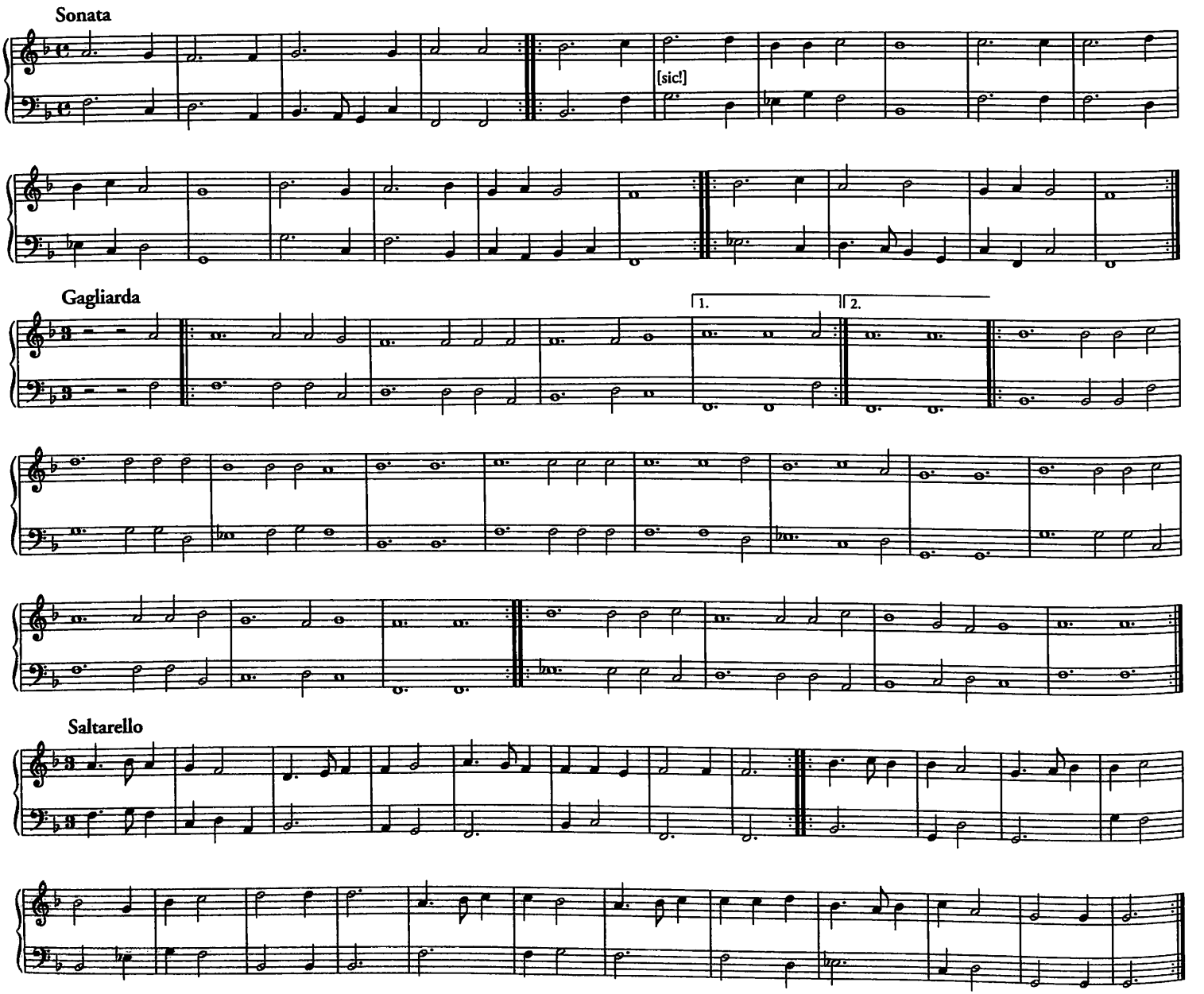
Kunstvollere Vorbilder für die Tanzmusik-Improvisation enthält die *Aggiunta* des ersten Toccatenbuchs von Frescobaldi (Ausgabe von 1637) mit drei Tanzpaaren aus Balletto und Corrente, die in zwei Fällen von einem Passacaglio abgeschlossen werden. Balletto und Corrente haben eine ähnliche Führung der Bass- und Diskantlinie wie in *Laura Soave.*

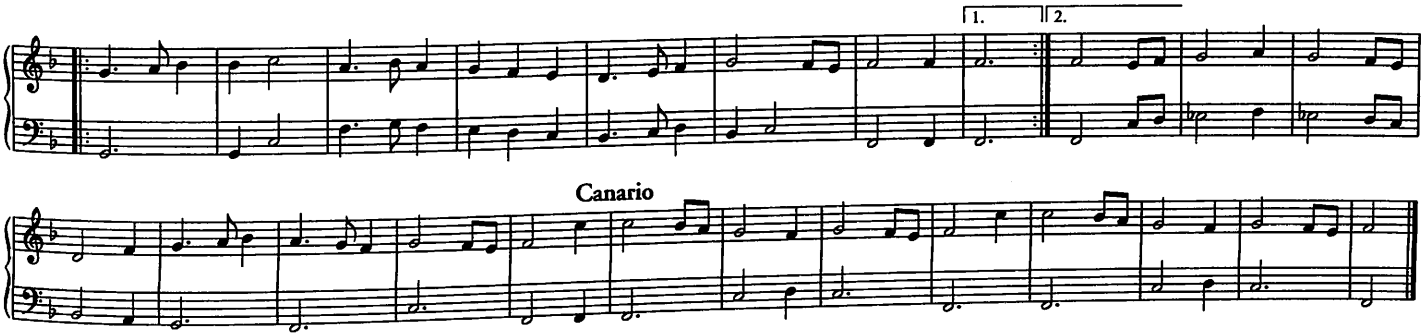
41 F. E. Niedt widmet in seiner *Musicalischen Handleitung* (Niedt 1710-1721) ein ganzes Kapitel dem Improvisieren verschiedener Suitensätze über dem gleichen Bass (→ S. 183).

42 Vgl. Spiridion 1670-1675.

43 Vgl. Caroso 1600. Der *Ballo del Granduca,* ein absoluter ‚Hit' der Spätrenaissance auch außerhalb Italiens, wurde 1589 von Emilio de' Cavalieri für die Hochzeit von Ferdinando I de' Medici und Cristina di Lorena komponiert. Er war schon bald nach seiner Entstehung auch unter anderen Namen bekannt, zum Beispiel als *Aria di Fiorenza.* Caroso betitelt seine Tanzfolge über diesen Bass mit *Laura Soave.* Das harmonische Schema dieses Ballo diente als Vorlage für unzählige Partite und selbst für Messen und andere geistliche Parodien.

44 Auch zur Sonata wird getanzt: Caroso beschreibt sehr ausführlich die Choreographie der ganzen ‚Suite' (Caroso 1600, S. 111–120; dort auch der Notentext zu Bsp. 18).


Sonata
[sic!]
Gagliarda
1.
2.
Saltarello



Beispiel 18: Fabritio Caroso, Laura soave *(aus* Nobiltà di Dame, *Venedig 1600)*

Der Balletto in Bsp. 19 beginnt mit einem abtaktigen Akkordschlag in der linken Hand, die rechte setzt mit einem Auftakt ein. Eine solche Eröffnung ist in allen drei Balletti der *Aggiunta* zu finden, ist aber kein zwingend notwendiges Element dieser Gattung. Wesentlich typischer ist die Verteilung der Stimmen zwischen den beiden Händen. Die größtenteils einstimmige rechte Hand wird von der linken mit zwei- bis dreistimmigen Akkorden begleitet. Der Bass bildet mit dem Sopran ein kontrapunktisches Geflecht, die Mittelstimme ist weit weniger bewegt und dient vor allem als harmonische Füllung. Eine derartige Stimmenverteilung zwischen den beiden Händen prägt alle drei Balletti. Indem die linke Hand eine Art Generalbass spielt, wird sie zur harmonietragenden ‚Haupthand' (*mano principale*).[45] Die rechte Hand wird dadurch frei, die Oberstimme ‚solistisch' zu gestalten und gegebenenfalls mit Ornamenten und Diminutionen zu verzieren.

Der zweite Teil von Frescobaldis Balletto beginnt wieder mit einer Art Generalbass-Begleitung in der linken Hand,[46] entfaltet sich dann in kleinen Imitationen, zuerst zwischen Sopran und Bass; gegen die Schlusskadenz erfolgt eine Steigerung durch die Parallelführung von Mittel- und Oberstimme.

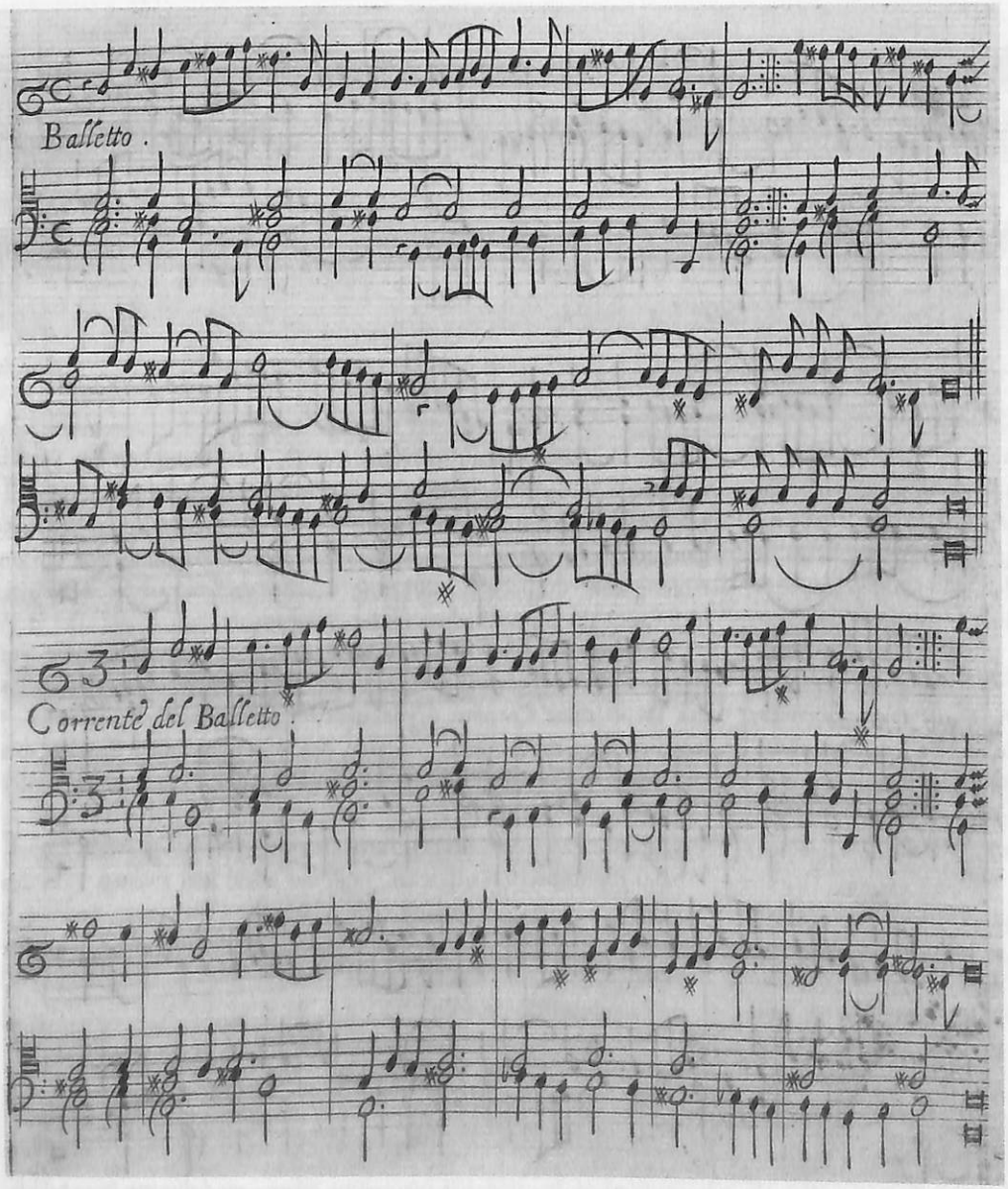
Der harmonische Verlauf ist relativ einfach. Ausgehend von der Tonika auf *e* schließt die Binnenkadenz beim Wiederholungszeichen auf der dritten Stufe in *G*, während der zweite Teil zur Schlusskadenz in der Ausgangstonart zurückführt. Im *balletto secondo* und *terzo* hingegen, die am Anfang eine ähnliche Bassführung wie der *balletto primo* aufweisen, bleibt auch die Binnenkadenz in der Haupttonart.

Schon aus dem Titel «Corrente del Balletto» geht hervor, dass das dem Balletto folgende Stück (Bsp. 19 unten) eng mit diesem verbunden ist. In der Tat ist diese Corrente – wie auch im *balletto secondo* und *terzo* – lediglich eine rhythmische Variante des vorhergehenden Stückes mit einigen Abweichungen in der Melodieführung. Die Hauptmerkmale der Corrente sind:

- das ternäre Metrum (Bei der ‚Ternarisierung' der Vorlage strebt Frescobaldi rhythmische Vielfalt an – vgl. vor allem den zweiten Takt des Balletto mit dem dritten und vierten Takt der Corrente),
- der die erste Harmonie vorwegnehmende, auftaktige Anfang in beiden Händen,
- die Hemiole in der Kadenz.

45 → Siehe Box auf S. 332f.

46 Quint-, aber auch Oktavparallelen in der linken Hand sind in der Tanzmusik für Cembalo sowohl in einfachen als auch in kunstvolleren Sätzen – wie denjenigen Frescobaldis – keine Seltenheit. Vielleicht wurde diese Praxis von der Spielweise der *chitarra spagnola* beeinflusst, die das beliebteste Instrument für Tanzmusikbegleitung in der frühbarocken Zeit in Italien war. In den Werken Frescobaldis wechseln sich in ein- und derselben kurzen Komposition einfache ‚Gitarren-Begleitung' und kontrapunktische Abschnitte ab.



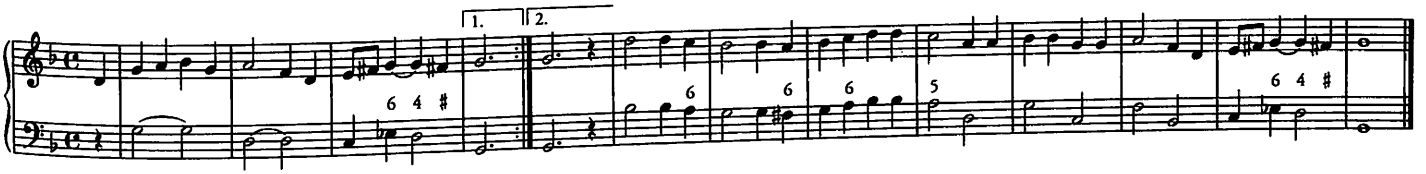
Beispiel 19: Girolamo Frescobaldi, Balletto *und* Corrente *aus der Aggiunta des ersten Toccatenbuchs von 1637 (siehe Bibliographie unter Frescobaldi 1615), S. 69*

Auch in diesem Fall ist die linke Hand *mano principale* und die rechte übernimmt die Gestaltung der solistischen Oberstimme. Die Töne der rechten Hand sind fast die gleichen wie im Balletto, mit nur zwei Ausnahmen: Im dritten Takt wird das *g* wiederholt, in Takt 4 und 5 ist die Figur bei der Schlusskadenz leicht anders. Trotz dieser Ähnlichkeiten sind die rhythmischen Unterschiede zum Balletto bemerkenswert.

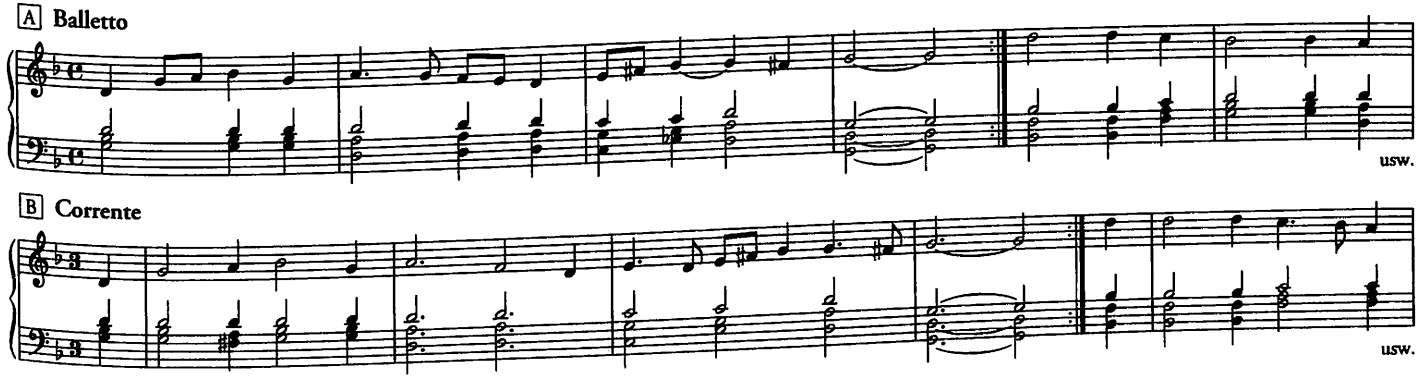
Im folgenden Übungsteil sollen die aus den soeben vorgenommenen Analysen gewonnenen Informationen dazu verwendet werden, einen Balletto und eine Corrente über die *Aria della Monica* in der einfachen Art der Beispiele Carosos zu improvisieren.

Übungen mit der *Aria della Monica*

- Diminuiere die Melodie aus Bsp. 20.
- Erweitere den Bass desselben Beispiels zu einem dreistimmigen *mano principale*.
- Setze beide Elemente (*mano principale* links und Diminutionen rechts) erst dann zu einem Balletto zusammen, wenn du sie einzeln gut beherrschst. (Bsp. 21-A).
- Verfahre auf gleiche Weise für die Corrente (Ausführungsvorschlag: Bsp. 21-B).
- Versuche die Sätze mithilfe der oben beschriebenen Frescobaldi'schen Ingredienzien zu verfeinern (vgl. Bsp. 22).
- Improvisiere entsprechende Tanzsätze über andere beliebte Tanz-Bässe der Renaissance, wie zum Beispiel die *Aria di Ruggiero*, den *Ballo di Mantova* und andere.[47]



Beispiel 20: Die Aria della Monica *mit einem Vorschlag für einen stiltypischen Bass*

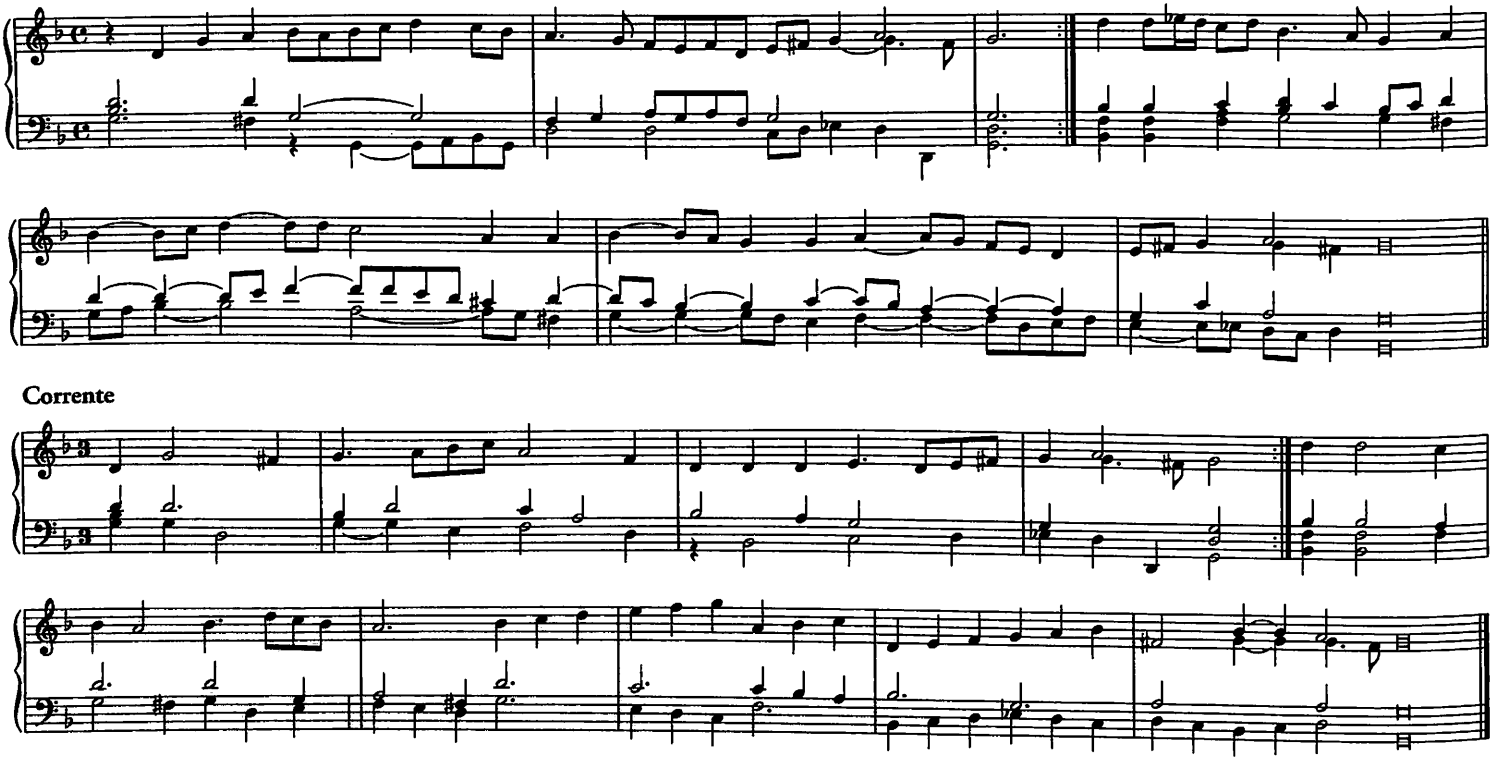


Beispiel 21: Vorschlag für den Beginn eines Balletto und einer Corrente über ‚La Monica'

47 Eine informative und für diese Zwecke brauchbare Sammlung ist in Boquet-Rebours 2007 enthalten.

Balletto

Corrente



Beispiel 22: Ausführungsvorschlag für Balletto und Corrente über La Monica *im Stile Frescobaldis*

2. Grundlagen der imitatorischen Improvisation

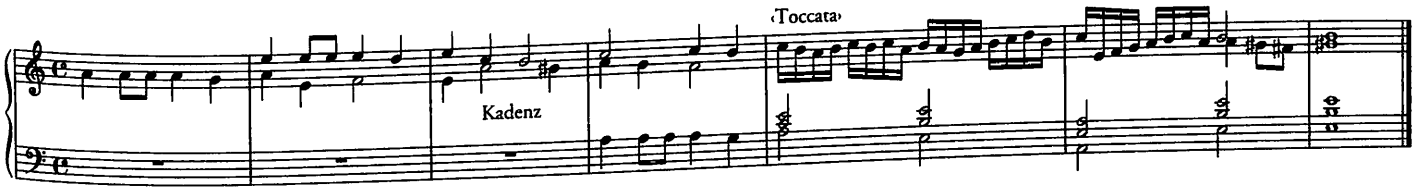
In einer Anleitung zur Kunst des Fantasierens im frühen Seicento darf ein den kontrapunktischen Formen gewidmetes Kapitel nicht fehlen.[48] Ziel der folgenden Ausführungen ist es, eine Annäherung an diese hohe Kunst über die Improvisation kleiner imitatorischer Stücke zu erreichen.

Die Vorstellung, ein Geflecht von drei oder gar vier unabhängig verlaufenden Stimmen kontrollieren zu müssen, wirkt auf den unerfahrenen Improvisator kaum ermutigend. Es existiert aber in den Versettensammlungen des 17. Jahrhunderts eine Überfülle von einfachen Literaturstücken, die geeignet sind, in die Grundlagen der imitatorischen Improvisation behutsam und Schritt für Schritt einzuführen.

Versetto

Die Alternatimpraxis, das heißt der zwischen Chor und Orgel abwechselnde Vortrag von Gesängen der katholischen Liturgie, führte im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert zur massenhaften Produktion entsprechender Gebrauchsmusik – den *versetti*.[49] Die meisten Stücke in den überlieferten Versettensammlungen des 16. Jahrunderts lassen sich mit kleinen *Ricercari* vergleichen, die Fragmente gregorianischer Melodien als *soggetti* verwenden.[50] Der Gebrauch gregorianischen Materials ist auch im folgenden Jahrhundert üblich. Daneben finden sich aber auch viele Versetten in einem eher toccatischen Stil, deren Fiorituren sich auf der harmonischen Basis erweiterter Kadenzen entfalten.[51]

Das Chigi-Manuskript enthält eine Reihe Versetti unterschiedlicher Gestalt, die als Muster für den beginnenden Improvisator dienen können. Die ersten vier Takte des nur siebentaktigen, in Bsp. 23 wiedergegebenen Versetto füllt eine dreistimmige Fugenexposition mit einem sehr einfachen, canzona-artigen Soggetto. Die Einsätze der Stimmen haben folgende Reihenfolge: Alt (Dux), Sopran (Comes) auf der Oberquinte und Tenor (Dux) auf der Unteroktave. Der Kontrapunkt, der die zweite Stimme begleitet, ist äußerst einfach. Der Einsatz des Tenors erfolgt nach einer Kadenz. Der Exposition folgen bis zur Schlusskadenz Sechzehntel-Diminutionen der rechten Hand, begleitet in der als *mano principale* gestalteten linken durch dreistimmige, zum Teil in Quint-Oktav-Griffen fortschreitenden Akkorden.



Beispiel 23: Versetto settimo *aus dem Chigi-Manuskript*[52]

48 Auch Spiridion widmet sich in seiner *Nova Instructio* den Prinzipien der kontrapunktischen Imitation (vgl. Spiridion 1670-1675, Beginn bzw. Schluss des 4. Teils, S. 59 bzw. 85 der Neuausgabe).

49 Für eine historische Einführung in die Alternatim-Praxis siehe Bottazzi 1614 und Banchieri 1605-1638 (1. Teil von 1605). Trotz der umfangreichen Versettenliteratur wurde die Aufgabe des Organisten, auf die vom Chor gesungenen Verse zu antworten, in der Regel improvisierend gelöst. Überlieferte Aufzeichnungen zu mehreren ‚Organistenproben' in Italien belegen, dass von einem guten Organisten – wohl vor allem im Hinblick auf die Alternatimpraxis – erwartet wurde, mit sauberer Polyphonie über eher unbekannten gregorianischen Melodien extemporieren zu können (→ S. 9).

50 So z. B. in der anonymen *Intavolatura facilissima* (Venedig 1598, Neuausgabe Bellotti 2011).

51 Beispiele für die wachsende Formenvielfalt bieten die *Cento versi sopra gli otto tuoni ecclesiastici* von Giovanni Maria Trabaci (Trabaci 1603-1615): Kleine Ricercari wechseln sich ab mit ‚Miniatur-Toccaten', erweiterten und diminuierten Kadenzen, Kanons usw. Eine anonyme, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Bologna entstandene Versetten-Sammlung (Ms. DD 53 Bologna CMBM, Neuausgabe Bellotti 2011) umfasst elf Versetten in Form kurzer Präludien, jedes mit einer charakteristischen *inventio*.

52 Lincoln 1968, Bd. 1 (Liturgical and Imitative Forms), S. 8. Die erläuternden Angaben im Notentext in diesem und den folgenden Beispielen stammen vom Verfasser des Artikels.

Dieser einfache Ablauf eignet sich hervorragend als Modell für eigene, einfache Improvisationen. Insbesondere erlaubt der lediglich dreistimmige Kontrapunkt, das Soggetto mit einer Hand zu spielen, während die andere die ein- bis zweistimmige Begleitung übernimmt.[53] Darüber hinaus verleiht die auf die Fugenexposition folgende Diminution der Schlusskadenz dem Versetto nicht nur mehr Vielfalt, sondern ist zugleich eine hervorragende Einführung in den toccatischen Stil. Ergänzt man die in diesem Stück gegebene Abfolge von fugiertem und toccatenartigem Teil durch eine toccatische Einleitung, ergibt sich die typische formale Anlage einer Toccata mit kontrapunktischem Zwischenteil.[54]

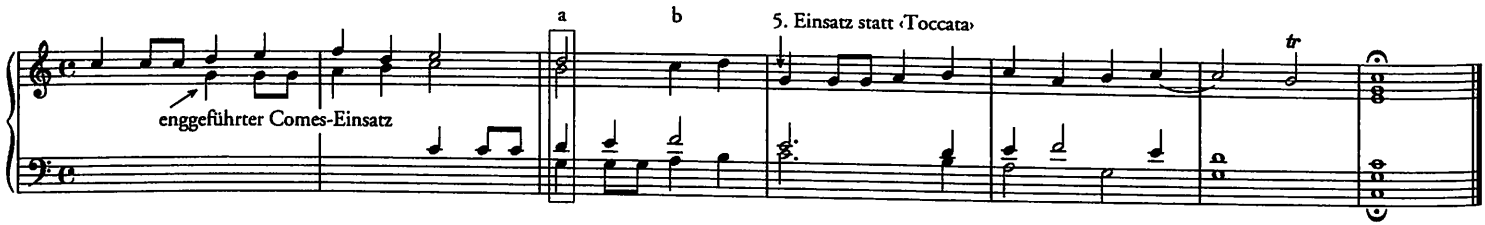
Im ‚vierstimmigen' *versetto nono* des Chigi-Manuskripts (Bsp. 24) setzen die Stimmen in der Reihenfolge Sopran (Dux), Alt (Comes), Tenor (Dux) und Bass (Comes) ein. Allerdings erklingen beim Basseinsatz nur kurz (bei a) alle vier Stimmen. Noch vor dem Ende des Soggettos (auch in diesem Fall mit dem charakteristischen Canzona-Rhythmus), reduziert sich die Stimmenzahl wieder auf drei (b). Ein empfehlenswertes Vorgehen für die Improvisation: Indem man einfach eine Stimme ‚unter den Tisch fallen lässt', kann man sich die Aufgabe wesentlich erleichtern und dennoch die Illusion einer vierstimmigen Fuge erzeugen.

Canzona

Der Begriff *canzona* bezieht sich in Italien in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf eine Vielfalt musikalischer Gattungen für Tasteninstrumente und Instrumental-Ensembles.[55] Es lassen sich dennoch einige typische Elemente benennen, die bei der Improvisation einer Canzona berücksichtigt werden können:

- die größtenteils kontrapunktische Textur (v. a. zu Beginn des Stückes),
- der zumeist daktylische *figura-corta*-Rhythmus (♩ ♫) des Soggettos,
- die Teilung in mehrere Sektionen mit unterschiedlichen Metren (C, ¢, $\frac{3}{2}$, $\frac{6}{4}$ usw.),
- die Hinzufügung toccatischer Teile (mehr oder weniger lange, mit Akkorden begleitete Fiorituren) und/oder *Adagi*.[56]

Selbstverständlich müssen nicht alle diese Ingredienzien in einer Canzona vertreten sein, und es können auch noch andere vorkommen. Vor allem die Canzone Frescobaldis kennen noch eine Vielzahl weiterer Gestaltungsmittel. Als Gipfelpunkt ihrer Gattung sind sie jedoch, wie auch die Partiten, nicht als Muster für den beginnenden Improvisator geeignet.



Beispiel 24: Versetto nono *aus dem Chigi-Manuskript*[57]

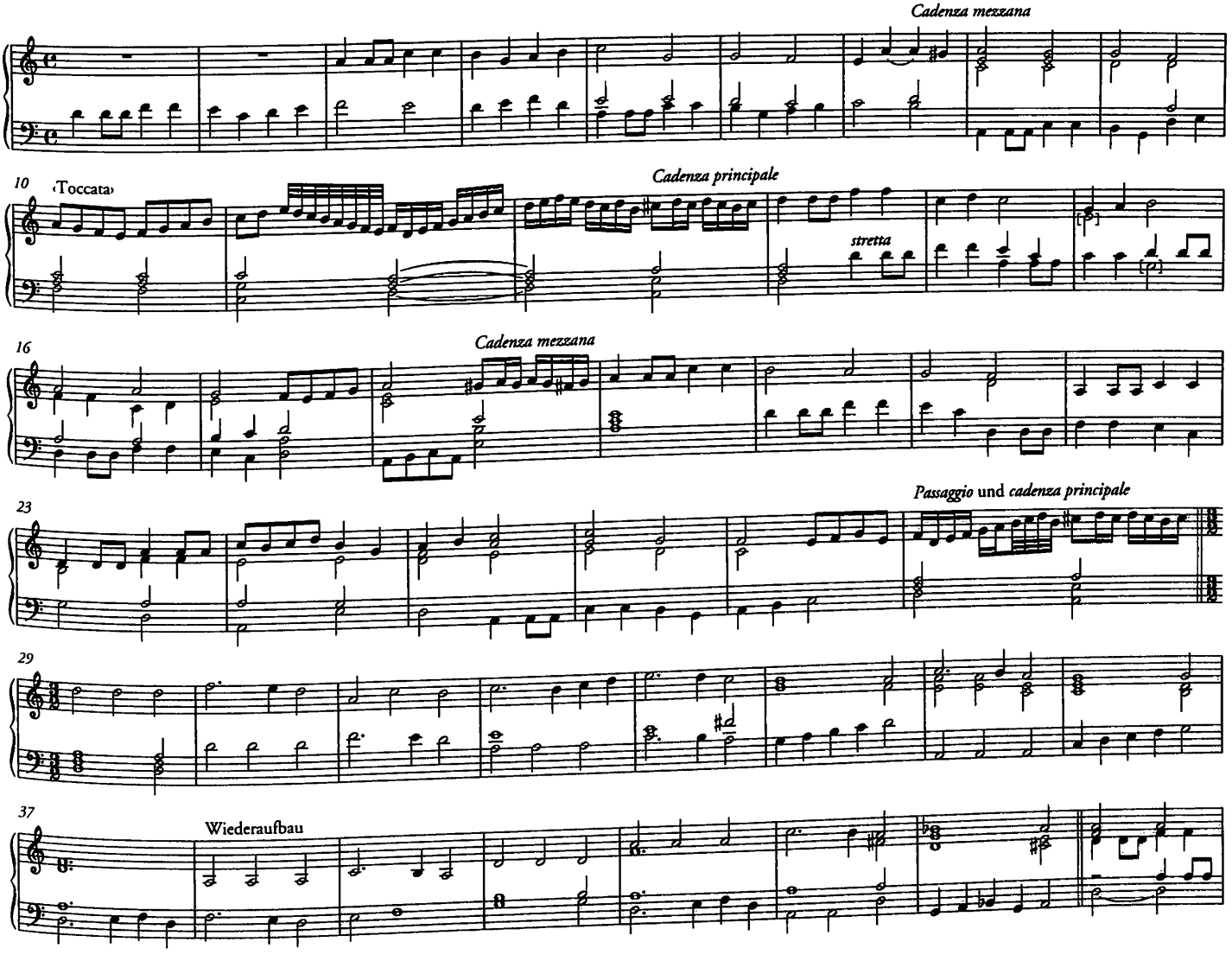
53 Ausreichende Übung im dreistimmigen kontrapunktischen Spiel ist eine gute Voraussetzung, um auch den schwierigeren vierstimmigen Kontrapunkt zu meistern, bei dem die Hand, in der das Soggetto liegt, oft gleichzeitig noch eine weitere Stimme führen muss.

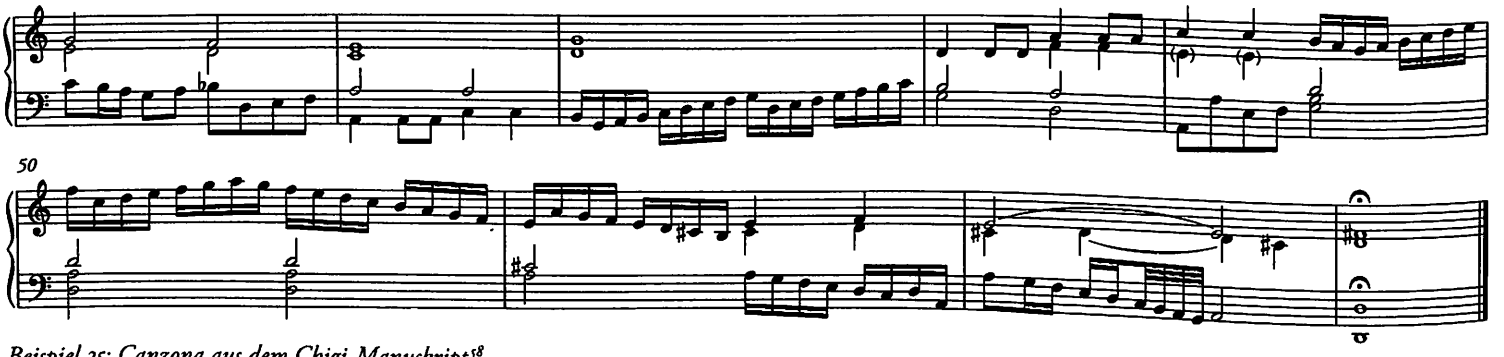
54 Für entsprechende Vorbilder siehe z B. Froberger 1979 (Toccaten im Band «Suites et pieces diverses»), Rossi 1657, Storace 1664 (Toccata e Canzon).

55 Der Titel *canzona* in der Instrumentalliteratur steht eigentlich abkürzend für *canzona da sonar* und bezeichnete im 16. Jahrhundert die – meist diminuierte – Intabulierung einer vokalen *Chanson*. Die folgenden Ausführungen beziehen sich aber auf die frühbarocke Canzona, einer von den vokalen Vorbildern abgelösten Gattung.

56 Diese beiden Elemente sind besondere Merkmale der *seconda prattica*, treten also in den Canzonen des 16. Jahrhunderts noch nicht auf.

57 Lincoln 1968, Bd. 1 (Liturgical and Imitative Forms), S. 12.


Cadenza mezzana
10
‹Toccata›
Cadenza principale
stretta
16
Cadenza mezzana
23
Passaggio und cadenza principale
29
37
Wiederaufbau



Beispiel 25: Canzona aus dem Chigi-Manuskript[58]

Dagegen kann die in Bsp. 25 wiedergegebene Canzona aus dem Chigi-Manuskript als brauchbares Modell dienen.[59] Bereits das Soggetto mit den typischen repetierten Tönen im Daktylus-Rhythmus genügt dem kundigen Hörer, um das Stück als Canzona zu erkennen. Die Exposition ist vierstimmig: Alt (Dux), Sopran (Comes), Tenor (Comes), Bass (Comes!). Der ‚Kontrapunkt' beim Einsatz der dritten und vierten Stimme ist äußerst schlicht. Die Möglichkeit, das Soggetto in größeren Notenwerten zu begleiten (im vorliegenden Fall stehen Halbe gegen die Viertel und Achtel des Soggettos), ist beim Improvisieren von großem Vorteil, um so mehr, wenn die Begleitung von einer einzelnen Hand ausführbar ist.[60]

Auf den letzten Einsatz der Exposition folgt, wie im Versetto von Bsp. 23, eine große, toccatenartig diminuierte Kadenz (T. 10). Der *cadenza principale* (Kadenz auf der Finalis *d*) folgt eine *stretta*, die mit einer *mezzana* endet (Kadenz auf der Oberquinte *a*). Danach hebt die Fuge zum dritten Mal an und beendet den ersten Teil, nach einer akkordisch begleiteten Bass-Durchführung, mit einer diminuierten *cadenza principale*.[61]

Der erste Metrumwechsel führt die Canzona erwartungsgemäß in die *sesquialtera* (ab T. 29). Obwohl der erste Takt eher den Eindruck eines akkordischen, an eine Gagliarda erinnernden Satzes vermittelt,[62] weist auch diese Sektion eine kontrapunktische Textur auf, deren Soggetto auf dem Themenkopf des ersten Teils beruht. Man beachte, wie auch hier nach dem vierten Einsatz (im Bass mit akkordischer Begleitung der rechten Hand) die Fuge mit dem Comes (T. 38) erneut aus der Zweistimmigkeit heraus aufgebaut wird. Zwei weitere Einsätze führen zur (nun wieder vierstimmigen) Schlusskadenz der *sesquialtera*.

Die letzte Sektion, wieder in C, alterniert zwischen Soggetto-Einsätzen und toccatischen Abschnitten mit Diminutionen, die sich schließlich durchsetzen und, von einer Hand zur anderen wechselnd, die Canzona abschließen.

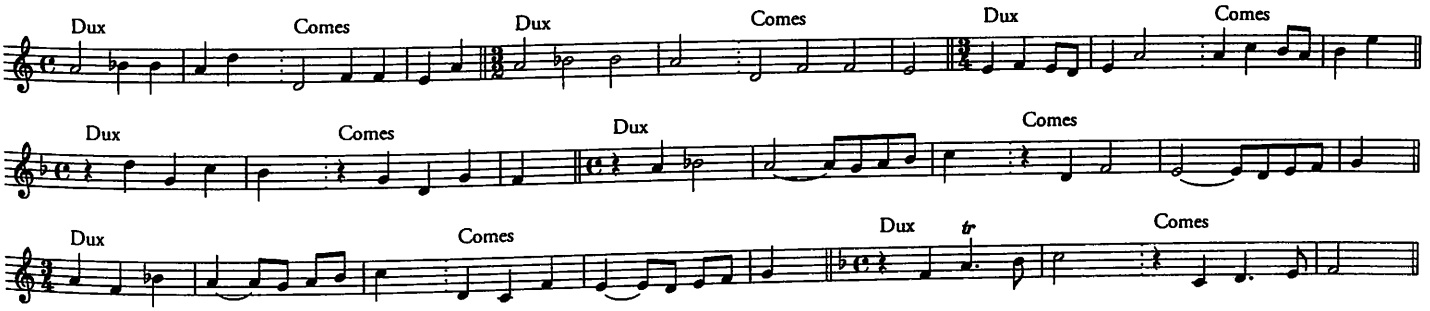
58 Lincoln 1968, Bd. 1 (Liturgical and Imitative Forms), S. 19–21.

59 Als weiteres Vorbild kommt eine kleine Canzona aus Adriano Banchieris *L'organo suonarino* (Banchieri 1605-1638, 1. Teil von 1605, *Sonata ottava in aria francese*, S. 36–37) in Frage, die als Zwischenschritt zwischen Versetto und mehrteiliger Canzona zur Analyse und Nachahmung sehr zu empfehlen ist. Der Grund, warum ihr hier die Canzona des Chigi-Manuskripts vorgezogen wird, liegt in der vergleichsweise größeren und anspruchsvolleren Form dieses Stücks. Bei Banchieri findet sich noch eine weitere Zugangsmöglichkeit für die Canzona-Improvisation: Die *Moderna armonia di canzoni alla francese* (Banchieri 1612) enthält Canzonen, in denen lediglich die unterste und oberste Stimme auskomponiert sind und die Mittelstimmen improvisierend zu ergänzen sind. Dasselbe Buch bietet auch wichtige Angaben für die Aufführungspraxis der Gattung: Unter anderem empfiehlt Banchieri, mit Wiederholungszeichen versehene Abschnitte einer Canzona zuerst gravitätisch wie ein Ricercare und erst bei der Wiederholung «allegro» zu spielen.

60 Wie z. B. auch im Bsp. 23.

61 Das mit diesem dritten Anlauf verbundene Ausdünnen der kontrapunktischen Textur nach einer Kadenz und deren Neuaufbau, ein wesentliches formales und ‚dynamisches' Gestaltungsprinzip von Fugen, gerät beim Improvisieren oft in Vergessenheit.

62 Ähnlich wie im ersten Teil von Frescobaldis *Canzona quinta* aus dem zweiten Toccatenbuch (Frescobaldi 1627).



Beispiel 26: Beispiele für tonale Beantwortungen aus Bernardo Pasquinis Sessanta versetti[63]

Übungen zum Versetto

- Wähle, nach dem Beispiel des *versetto settimo* (Bsp. 23), ein einfaches Soggetto von drei bis vier Tönen und lasse die weiteren Stimmen fugierend hinzutreten.[64] Beantworte Themen, die mit dem Finalton beginnen, auf der Oberquinte oder Unterquarte, und Themen, die mit dem Quintton beginnen, auf der Unterquinte oder Oberquarte. Orientiere dich bei der Formulierung der tonalen Beantwortung an Bsp. 26.
- Übe dich auch in der Improvisation von Versetti mit kurzen toccatischen Abschnitten.

Übungen zur Canzona

Will man eine Canzona improvisieren, ist eine gute Beherrschung der Versetto-Technik zweiffellos von Vorteil. Denn diese Kleinform enhält, wenn neben fugierten auch toccatische Abschnitte mit diminuierten Akkorden vorkommen, bereits die wichtigsten Grundelemente einer Canzona. In der Analyse der Canzona des Chigi-Manuskripts von Bsp. 25 wurde versucht, die wichtigsten Ingredienzien dieser Gattung herauszuarbeiten. Hier folgen nun weitere Angaben und Anregungen:

- Ändere das Metrum eines gegebenen Soggettos von **C** in einen Dreiertakt und umgekehrt (für geeignete Soggetti, zum Teil schon mit Beispielen für die Metrumänderung vgl. Bsp. 26).
- Übe dich im Diminuieren über liegenden Harmonien nach dem Beispiel des *versetto settimo* (Bsp. 23) und der Canzona des Chigi-Manuskripts (Bsp. 25).
- Verknüpfe diese toccatischen Diminutionsteile mit den bereits geübten Expositionen.
- Reihe mehrere solcher Formteile aus ‚Fuge' und ‚Toccata' aneinander.
- Sorge für Abwechslung durch den Einschub eines kurzen *adagio* zwischen den Abschnitten oder ein harmonisch interessantes, chromatisches *adagio di ligature* mit Vorhalten.[65]
- Achte auf eine variantenreiche Kadenzgestaltung, indem du durch den Einbezug von trugschlüssigen *cadenze fuggite* die etwas eintönige

63 Pasquini 2000-2009. Die Aufstellung enthält eine Auswahl der Fälle, in denen der Comes die Intervall-Struktur des Dux nicht genau behält, sondern tonal beantwortet. Die Originallage der Soggetto-Einsätze wurde nicht beibehalten.

64 → *Übungsfelder zur Fugenexposition* ab S. 347; einige der dort für Fugen im hochbarocken Stil vorgestellten Übungen können problemlos auch auf die Versettenimprovisation übertragen werden.

65 Anregungen dazu finden sich in Frescobaldis Canzone für verschiedene Instrumente (Frescobaldi 1628-1635); auch seine Toccaten können viele nützliche Ideen liefern, sowohl für die diminuierten, toccatischen Abschnitte wie auch für die undiminuierten *adagi di ligature*.

Abfolge von *cadenze principali* belebst. Neben diesen kann selbstverständlich auch auf der der fünften Stufe *(cadenza mezzana)*[66] und – bei längeren Stücken – auch auf anderen Stufen kadenziert werden (z. B. mit einer *cadenza indifferente*, also bei einem Stück in *d* auf *F*).

*****

Selten bieten die Quellen so ausführliche Hinweise für eine bestimmte Improvisationstechnik, wie Dirutas Anleitung zur *intavolatura diminuita*. Öfters enthalten sie lediglich Beispiele, die der angehende Improvisator imitieren soll. In diesem Artikel haben wir mögliche Herangehensweisen vorgeschlagen. Auch andere zu suchen, gehört zu den wichtigsten Aufgaben eines erfinderischen Improvisators.

Zum Abschluss noch einige Ratschläge für die persönliche Improvisations-Arbeit:

- Suche in der Literatur nach geeigneten Vorbildern, das heißt nach Stücken, die einfache Zugänge für die Annäherung an den hochentwickelten Stil Frescobaldis und seiner Zeitgenossen bieten.
- Erstelle immer wieder einmal eine Aufnahme einer Ex-tempore-Aufgabe; spiele dann das aufgenommene Stück nach Gehör nach, transponiere es in andere Tonarten und schreibe es schließlich auf. Komponiere danach ein neues Stück über dieselbe Aufgabe.

66 Siehe Bsp. 25.

Übungsfelder zur Fugenexposition

Rudolf Lutz

> Kann und soll sich denn die Kunst zu Fantasiren auch auf die Ausführung einer Fuge aus dem Stegreif erstrecken? Auch hierzu sage ich: Ja; es mögen Choral- oder andere Fugen seyn. Ich sage noch mehr: wenn die grossen Toccaten aus nichts bestehen, als aus Fantasien oder Präludien, und verschiedenen Fugensätzen, so können auch diese Toccaten aus dem Ermel geschüttelt werden. Aber doppelte, drey- und mehrfache Themata zugleich richtig anzubringen, wär wohl etwas zuviel gewagt; wenigstens gehört ein gutes Gedächtniß darzu.[1]

Die Fuge gilt vielen als Königsdisziplin der Improvisation. Abgesehen von der Exposition ist sie eine der freiesten Formen überhaupt. Dennoch erweckt sie durch die kontrapunktische Stimmführung den Eindruck einer gewissen Strenge. Beim Hören einer improvisierten Fuge ist das Publikum deshalb wesentlich analytischer eingestellt als in anderen Fällen.

Das erfolgreiche Heraushören von Themeneinsätzen, von Engführungen oder Augmentationen kann für den Hörer ein lustvolles Erlebnis sein. Ihm dies zu ermöglichen, sollte eines der vorrangigen Ziele des Improvisators sein. Hilfreich dafür sind vor allem Einsätze in hoher Lage (Sopran), die besser zu vernehmen sind als Durchführungen im Bass oder sogar in einer Mittelstimme. Für die Motivik längerer Zwischenspiele sollte man nicht den Themenkopf verwenden, sondern freies oder aus anderen Elementen (z. B. zweite Themenhälfte, Kontrapunkt) zusammengesetztes Material. Umso einfacher lassen sich dann die themenbeherrschten Partien verfolgen. Bei all diesen Überlegungen spielt auch die Tatsache eine Rolle, dass eine auf solche Weise ‚hörerfreundlich' gestaltete Fuge wesentlich einfacher zu extemporieren ist.

Da ein Großteil der Gattungen des 16. bis 18. Jahrhunderts nicht ohne Imitationen und fugierte Abschnitte auskommt, ist zur stilistischen Beherrschung dieser Epochen das Fugieren eine unerlässliche Grundübung. Es kann sehr lehrreich sein, über ein Thema von Bach, Buxtehude oder Pachelbel eine Fuge zu improvisieren oder zu komponieren. Häufig öffnet einem erst der eigene Versuch, verglichen mit der Originalkomposition, die Augen für deren Schönheit.

Das Fugieren verlangt sehr viel Praxis und Übung und ist deshalb eine wahre Ausdauerdisziplin! Der erfahrene Generalbass-Spieler nimmt den Einstieg in den fugierten Stil am besten über die Partimento-Fuge (→ S. 199ff.) und über die Auseinandersetzung mit geeigneten Partimento-Bässen im ‚gebundenen Stil'.[2] Die wiederholte Improvisation oder Komposition von Expositionen zu typischen Themen erfordert die Beherrschung der wesentlichen kompositionstechnischen Prozesse einer Fuge (z. B. Durchführung eines Themas in der Ober-, Mittel- oder Unterstimme, Anbringung eines beibehaltenen Kontrapunkts, kurze Zwischenspiele) und vermittelt im Laufe der Zeit eine Routine, die zum Spiel von extemporierten Fugen befähigt.

In diesem Artikel werden praktische Übungen für die Improvisation einer Exposition vorgestellt. Zwei Themen (eines in Dur, eines in Moll), wie sie für eine Fuge aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts typisch sein könnten, dienen als Anschauungsmaterial.

1. Das Thema kennenlernen

Der beste Weg, ein Fugenthema zu verinnerlichen, führt über das Gehör. Kann man auf die Hilfe von Noten nicht verzichten, sollte es genügen, das Thema ein paarmal durchzuspielen. Auch eine Bestimmung der Strukturelemente (d. h. der allerkleinsten ‚Moleküle') kann beim Auswendiglernen hilfreich sein. Als weitere Übungen sollte man das Thema

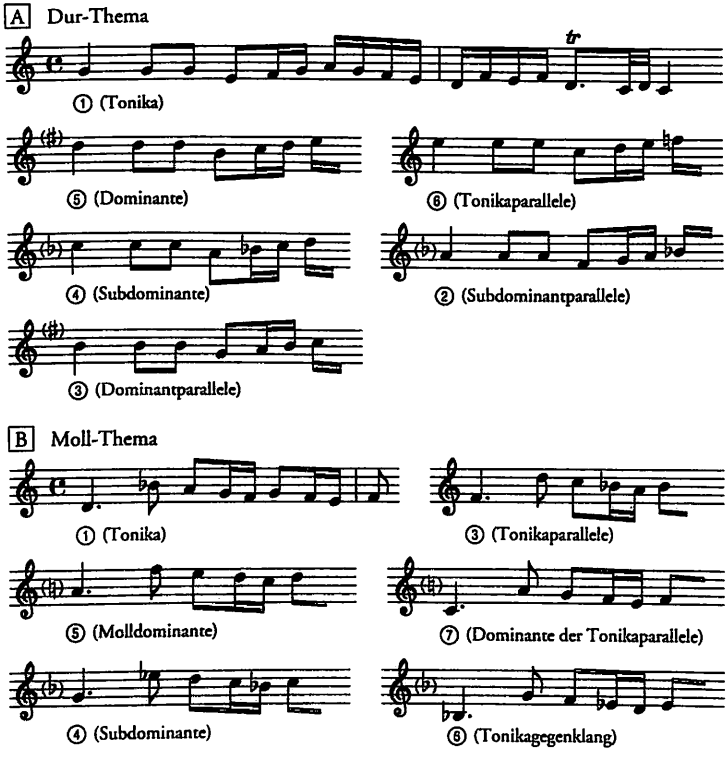
- singen,
- mit linker und rechter Hand spielen (auf der Orgel auch auf dem Pedal),
- in die ‚verwandten' Tonarten transponieren.

Um die Transposition des Themas zu üben, kann man kurze metrische Überleitungen improvisieren, die in die neue Tonart modulieren. Die

1 Adlung 1758, S. 752. Unter «doppelten Fugen» sind auch Fugen mit beibehaltenem Kontrapunkt zu verstehen (vgl. Mattheson 1739, 3. Teil, Kap. 23).

2 Diese mit Ligaturen durchsetzten Bässe enthalten oft viele typische doppelte Kontrapunkte (→ S. 152).

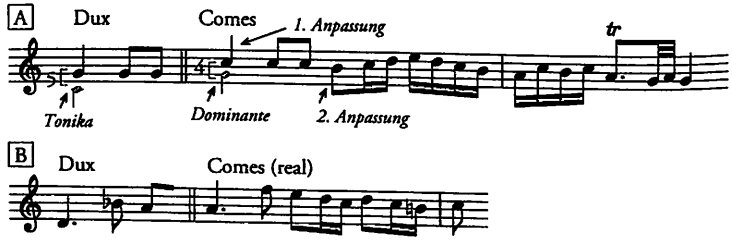
gebräuchlichen Modulationsstationen gliedern sich in eine Tonika-, Dominant- und Subdominantregion. Nach Heinichen ist die Tonart der dritten Skalenstufe in Dur und der sechsten Skalenstufe in Moll am weitesten von der Tonika entfernt. Deshalb stehen beide Stationen in Bsp. 1 an letzter Stelle.[3]



Beispiel 1: Die beiden Themen und ihre Transposition in die ‚verwandten' Tonarten

2. Der Comes

Nach einer kurzen Analyse der Intervalle und der tonartlichen Verhältnisse[4] kann der Comes abgeleitet werden (Bsp. 2). Er ist in der Regel eine Quint höher oder eine Quart tiefer als der Dux. Beginnt das Thema auf der fünften Stufe, setzt der Comes – vor allem bei kurzen Themen – auf der Tonika ein (‚tonale' statt ‚reale' Beantwortung).[5] Auch der Quintsprung $\hat{1}$-$\hat{5}$ wird zumeist tonal mit einem $\hat{5}$-$\hat{1}$-Quartsprung beantwortet. Vergleichbares geschieht auch in größerem Rahmen bei modulierenden Themen: Weicht der Dux in die Dominante (① → ⑤) aus, moduliert der Comes von dort zurück zur Tonika (⑤ → ①). Auch den Comes sollte man in alle verwandten Tonarten transponieren. Es sei denn, man wählt wie bei B die reale Beantwortung.



Beispiel 2: Die Ableitung des Comes für beide Themen (die Stichnote gibt die jeweilige Tonika an)

3. Das Thema harmonisieren

Der nächste Schritt beschäftigt sich mit der harmonischen Struktur des Themas. Bei tonaler Beantwortung können Dux und Comes sich in dieser Hinsicht recht unterschiedlich verhalten. Deshalb müssen in diesem Fall beide Formen gesondert geübt werden. Das gleiche gilt für die Lage des Themas innerhalb des Satzgefüges. Je nachdem, ob es in der Ober-,

3 Vgl. Heinichen 1728, S. 846–848; → Weiteres von Heinichen zur Lehre von den ‚verwandten Tonarten' auf S. 308f.

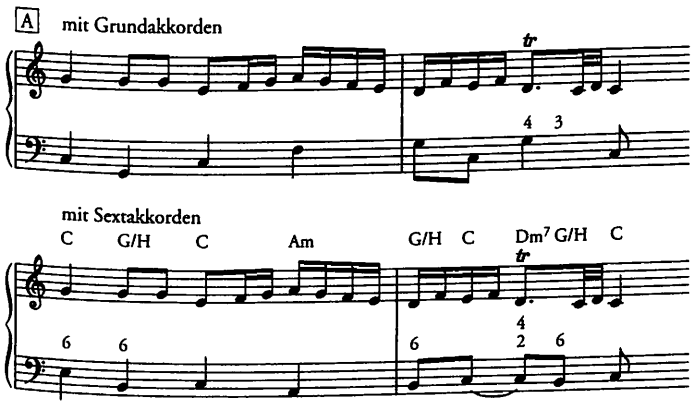
4 Viele Themen modulieren z. B. in die Dominante.

5 Die Ursprünge der tonalen Beantwortung liegen u. a. in der Tonartenstruktur der modal-polyphonen Musik der Renaissance. Mattheson's Regeln zur tonalen Beantwortung (Mattheson 1739, S. 370–375) sind zwar sehr ausführlich, die Ergebnisse seines ‚Systems' aber nicht über alle Zweifel erhaben.

Mittel- oder Unterstimme liegt, kann sich die harmonische Situation deutlich verändern. Deshalb sollten alle drei Varianten durchdekliniert werden. Überhaupt sind die Möglichkeiten der Deklination (vierstimmig, dreistimmig, Bicinium, weite/enge Lage, manualiter, pedaliter) äußerst zahlreich und entsprechende Erfahrungen aus der Choralarbeit sehr hilfreich (→ Artikel *Deklinationsübungen* ab S. 217). Alle Übungen sollten wiederum in allen verwandten Tonarten durchgeführt werden.

Thema in der Oberstimme

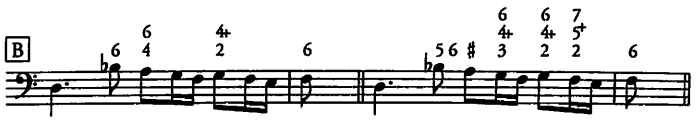
Man kann eine bezifferte Generalbass-Stimme oder Gitarrenakkorde notieren. Die Harmonisation mit Grundakkorden ist oft nicht sehr elegant. Der bevorzugte Einsatz von Sextakkorden ergibt einen flüssigeren Bass.



Beispiel 3: Harmonisation des Durthemas in der Oberstimme

Thema im Bass

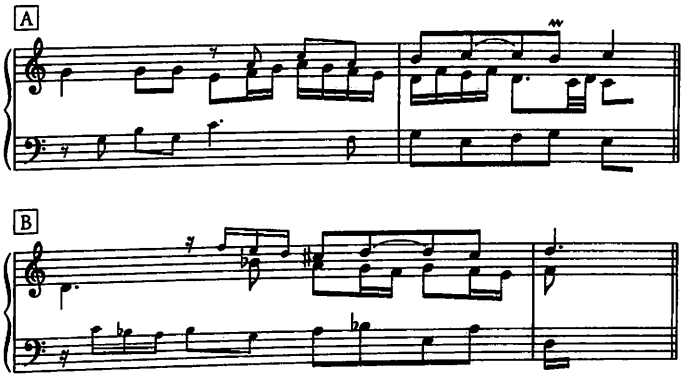
Die Situation ist ähnlich einer Choralvariation mit Cantus firmus im Bass (→ S. 224f.). Das Moll-Thema eignet sich hervorragend für betonte Bassdurchgänge:



Beispiel 4: Die Harmonisation des Mollthemas im Bass

Thema in der Mittelstimme

Ähnlich wie Choralbearbeitungen mit Cantus firmus im Tenor erfordern Mittelstimmendurchführungen einige Übung und meist intensive Vorbereitung. Schöne, aber auch gut zu kontrollierende Lösungen lassen sich erreichen, indem das Thema mit kadenzierenden Fortschreitungen in den begleitenden Randstimmen kombiniert wird.



Beispiel 5: Annäherung an die Mittelstimmendurchführung – Einbindung des Dur- bzw. Mollthemas in eine Kadenz

4. ‚Fantasieren' über das Thema

Beim spielerischen Improvisieren kann man intuitiv weitere Erfahrungen mit dem Thema sammeln. Ausgehend vom harmonisierten Dux in der Haupttonart schweift man durch die benachbarten Tonarten und verbindet die einzelnen ‚Durchführungen' des Themas (als Dux oder Comes in der Ober-, Unter-, evtl. auch Mittelstimme) mit verschiedenen, bereits bekannten Progressionen (wie z. B. Sequenzen, Passagen, Orgelpunkte,

Kadenzen, Abschnitte aus ostinaten Bässen, *stylus phantasticus*-Elemente) in einer sehr lockeren Stimmigkeit (zwei- bis vollstimmig). Einige Erfahrungen im Kontrapunkt vorausgesetzt, kann man sich auch an eine zweistimmige Invention wagen. Dafür bietet sich als Vorübung die ausgiebige Deklination des Themas als Bicinium (→ S. 221f.) an.

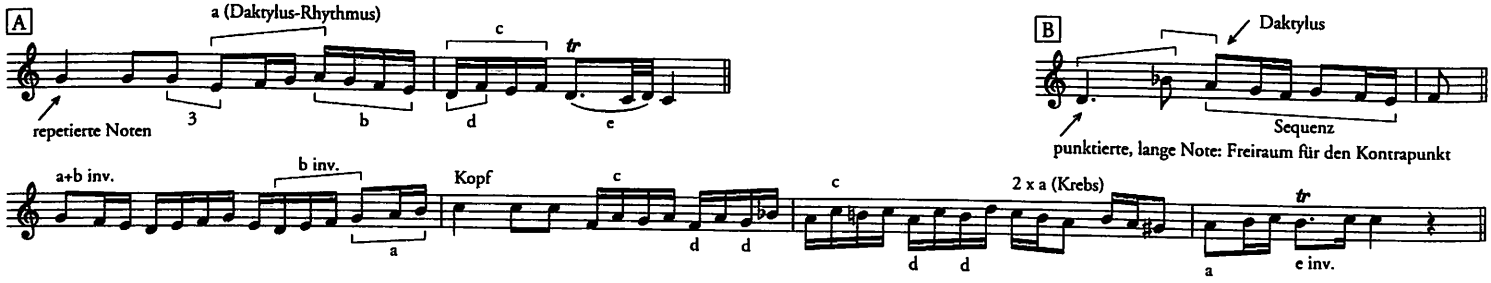
5. Analyse

Nach einiger Zeit kristallisieren sich beim Fantasieren die harmonisch-kontrapunktischen und rhythmisch-metrischen Problemfelder des Themas heraus. Deren genaue Analyse und erneute Deklination bietet sich jetzt an.

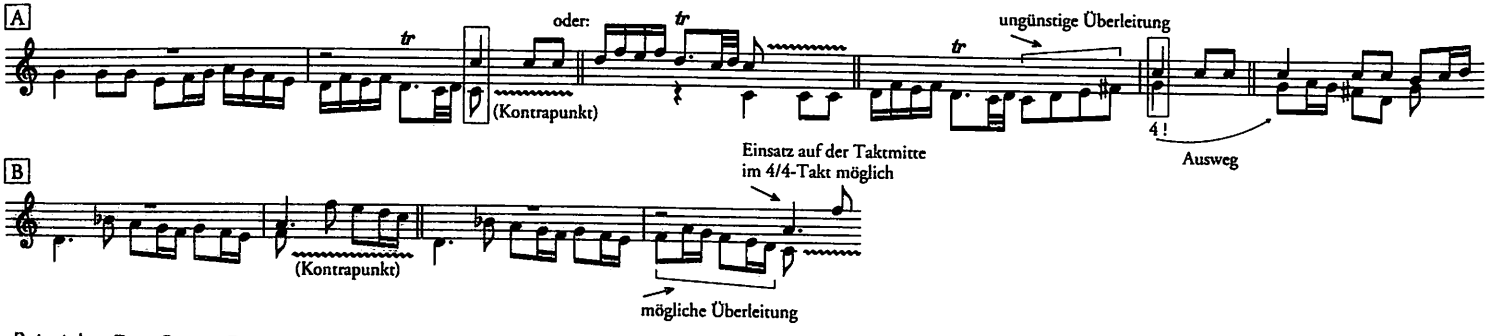
Über das ‚Zergliedern' des Themas (→ S. 366f.) in verschiedene Strukturelemente kann Material für die folgende Kontrapunktsuche, aber auch für die Zwischenspiele der Fantasie und der späteren Fuge gewonnen werden (siehe Bsp. 6). Stilistische Überlegungen oder die Frage nach dem Affekt des Stücks können bei dieser Arbeit mit hineinspielen.

6. Verkettung von Dux und Comes

Für den Einsatz der zweiten Stimme (siehe Bsp. 7) ist zunächst die Frage zu klären, ob sie unter- oder oberhalb des Dux liegen soll. Die Erfahrung zeigt, dass ein Comes-Einsatz in der Oberstimme nicht nur besser hörbar, sondern meist auch einfacher zu handhaben ist. Den Dux spielt dann die



Beispiel 6: Zergliederung des Themas und ein Beispiel für eine einstimmige Improvisation mit den verschiedenen Strukturelementen des Durthemas



Beispiel 7: Der Comes-Einsatz

linke Hand, der Comes folgt in der rechten. Je nach Gestalt des Themas kann jedoch auch die umgekehrte Abfolge angezeigt sein (siehe weiter unten unter Punkt 8). Bevor man zu spielen beginnt, sollte man sich vergegenwärtigen, wann und auf welchen Ton der Comes einzusetzen hat, und ob ein Einsatz auf dem Schlusston des Themas möglich ist. Gegebenenfalls braucht es ein ‚Gelenkstück', das heißt eine möglichst kurze, nicht zum Thema gehörende Überleitung.

7. Der Kontrapunkt

Zum Einsatz des Comes erklingt in der Dux-Stimme eine zum Thema passende Gegenlinie. Dieser (oft auch bei den anderen Einsätzen beibehaltene) Kontrapunkt spielt für die Affektlage der Fuge eine entscheidende Rolle. Neben der Kenntnis der impliziten Harmonik des Themas (siehe Punkt 3) sind vor allem Erfahrungen im Biciniumspiel und in kontrapunktischer Komposition gute Voraussetzungen für die spontane Erfindung einer Gegenlinie.

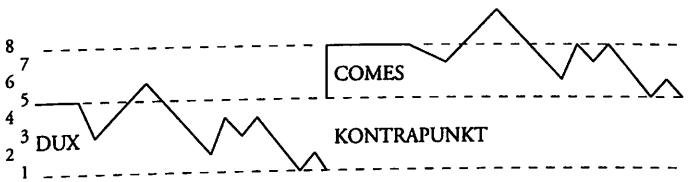
Ein geschmeidiger und eleganter Kontrapunkt
- verwendet möglichst selten die Grundtöne der Begleitakkorde,
- erreicht (evtl. zuvor festgelegte) Fixtöne stufenweise (z. B. mit auftaktigen Quartgängen),
- springt bevorzugt nach dem ersten oder dritten Schlag des C-Takts,
- enthält Pausen (eine gute Lösung für Stimmführungsprobleme!) und schafft damit Freiraum für die dritte und vierte Stimme.

In metrisch schwer zu definierenden Themen bringt oft erst der Kontrapunkt Klarheit ins rhythmische Geschehen. Johann Sebastian Bach spielt manchmal (z. B. in der fis-Moll-Fuge des *Wohltemperirten Claviers II*) bewusst mit dem Reiz dieses ‚Schwebezustands' zu Beginn einer Fuge.

Vorschläge für zwei verschiedene Kontrapunkte zu den beiden Beispielthemen finden sich in Bsp. 10. *Kontrapunkt b* des Durthemas ist zu aktiv, für eine dritte Stimme ist zu wenig Raum. *Kontrapunkt b* des Mollthemas ist geprägt durch den Terzausgleich (f^1-a^1 → d^1-f^2), *Kontrapunkt a* akzentuiert den klagenden Affekt der kleinen Sexte.

8. Disposition der Einsätze

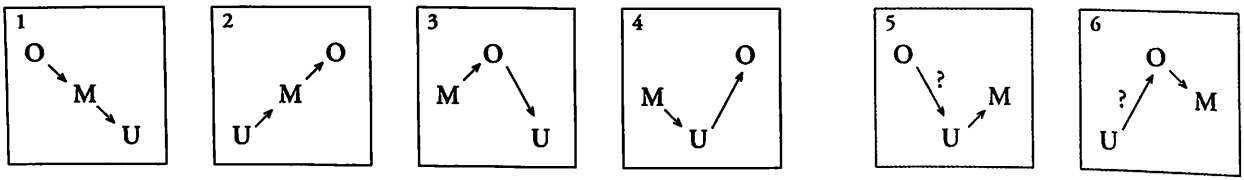
Je nach der Anzahl Stimmen einer Fuge kann es notwendig werden, deren Einsatzfolge oder sogar Grundtonart zu verändern. Bevor man eine Fuge beginnt, sollte man sich deshalb einige Fragen stellen:
- Wie bewegt sich das Thema im Oktavraum?
- Wo liegt dessen Schlusston im Vergleich zum Gesamtgestus?
- Soll der erste Comes besser unter- oder oberhalb des Dux einsetzen (vgl. Bsp. 8)?
- Wo liegt der höchstmögliche Einsatz in Bezug auf den Umfang des Instruments?
- Wie soll die Exposition der Fuge den Tonraum erobern?



Beispiel 8: Raumeinnahme des Dur-Themas und günstige Lage des Comes

Für die Exposition einer dreistimmigen Fuge gibt es insgesamt sechs verschiedene Einsatzreihenfolgen (Bsp. 9). Fragwürdig sind die beiden letzten Varianten, denn ein Einsatz der dritten Stimme als Mittelstimme ist für den improvisierenden Spieler sehr anspruchsvoll und für den Hörer nur schwer zu verfolgen. Darüber hinaus erfordern sie entweder die untypische Einsatzfolge Dux-Dux-Comes oder – bei Dux-Comes-Dux – einen zweimaligen Dux-Einsatz auf der gleichen Tonhöhe. Dagegen sind vor allem die Varianten 2 und 4 für improvisierte Fugen zu empfehlen: Der letzte Einsatz in der Oberstimme ist für die Zuhörer deutlich vernehmbar und für den Spieler am einfachsten zu beherrschen. Was Einsatzdispositive vierstimmiger Fugen und ihre Eignung für die Improvisation anbelangt, sei auf den folgenden Artikel verwiesen (→ Bsp. 3 auf S. 360). Als hervorragende Schule für abwechslungsreiche Expositionsgestaltung sei Bachs *Wohltemperirtes Clavier* empfohlen.[6]

6 Die meisten Expositionen der dreistimmigen Fugen des *Wohltemperirten Claviers* folgen den Varianten 1 und 3 von Bsp. 9; aber auch für die anderen (außer OUM) findet sich mindestens ein Beispiel (UMO: II-19 und 20, MUO: II-1; UOM: II-4 und in einer Sonderform II-3). Die Themeneinsätze weisen immer die Folge Dux-Comes-Dux auf. Um Dux-Einsätze in der gleichen Lage zu vermeiden, wird der zweite Dux-Einsatz gegebenenfalls um eine Oktav nach unten oder oben transponiert. Bei UOM (II-4) setzt als Folge

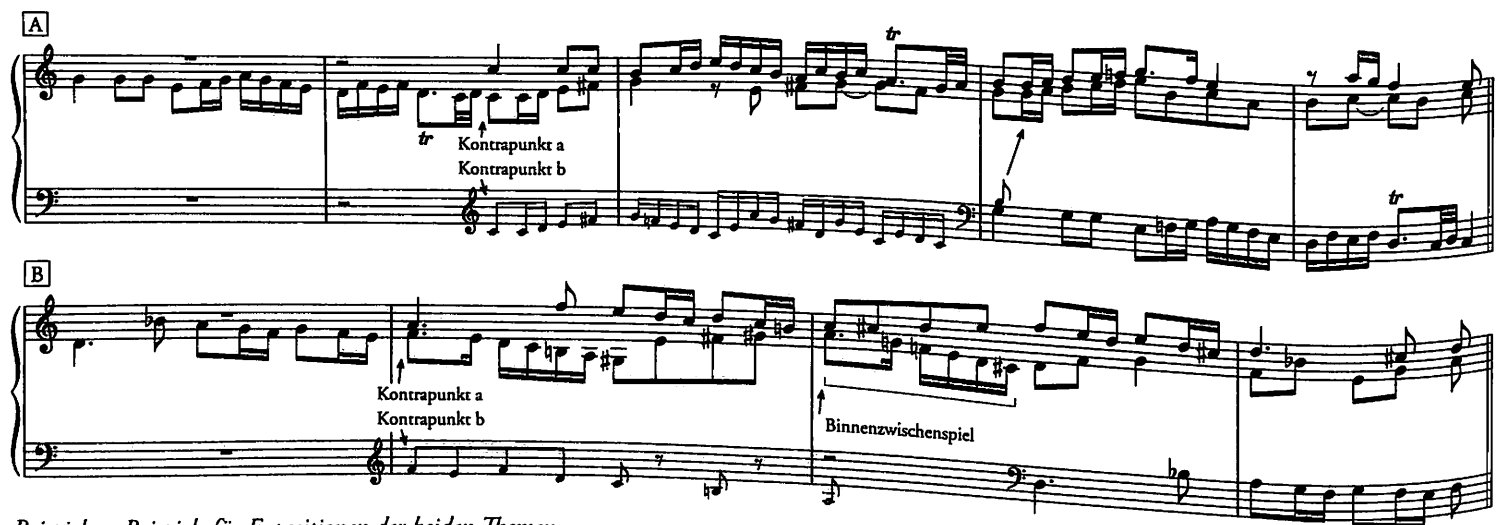


O = Oberstimme
M = Mittelstimme
U = Unterstimme

Beispiel 9: Einsatzdispositive dreistimmiger Fugen

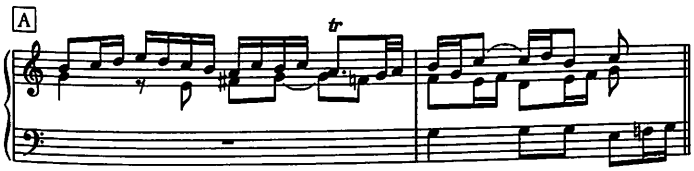
9. Improvisation einer Exposition

Die bisher einzeln erarbeiteten Elemente können nun zusammengesetzt werden. Der Dux in der Grundtonart beginnt, es folgt der Comes mit einem passenden Kontrapunkt. Oft ist der Einsatz der dritten Stimme nicht sofort möglich, da der Comes ja in der Regel auf der Dominantton-art endet. In diesem Fall ist ein kurzes ‚Binnenzwischenspiel' (siehe Bsp. 10-B) notwendig, das zur Ausgangstonart zurückführt. Sehr reizvoll ist ein Basseinsatz während einer Kadenz in den beiden Oberstimmen. Dafür eignen sich vor allem Themen, die auf der fünften Skalenstufe beginnen (Bsp. 11).



Beispiel 10: Beispiele für Expositionen der beiden Themen

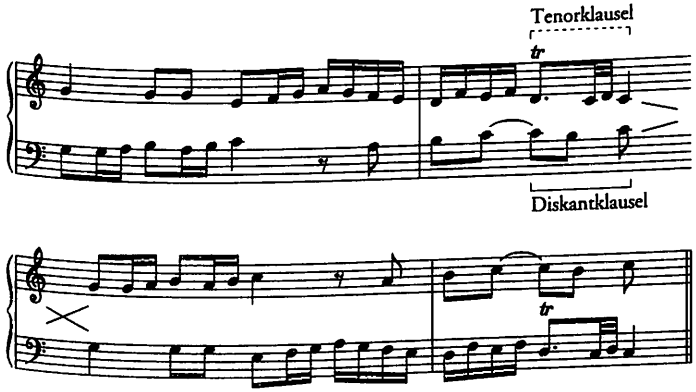
dieser Oktavtransposition der Comes im Abstand einer Duodezim ein. Was die vierstimmigen Fugen anbelangt, so beginnt deren Mehrzahl mit einer Mittelstimme, keine einzige mit der Oberstimme. Zwei aufeinander folgende Comes-Einsätze werden in der Regel vermieden (einzige Ausnahme: I-1). Stattdessen finden sich in I-12, I-14, II-2 und II-17 zwei Dux-Einsätze hintereinander.



Beispiel 11: Kombination von Basseinsatz und Kadenz

10. Beibehaltener und doppelter Kontrapunkt

Als ‚beibehalten' bezeichnet man einen Kontrapunkt, wenn er auch bei der dritten und den meisten anderen Themendurchführungen erklingt. Bei der Komposition einer Fuge ist dies mit etwas Übung leicht zu bewerkstelligen und bedeutet sogar eine Zeitersparnis, da mit jedem Themeneinsatz bereits zwei Stimmen mehr oder weniger festgelegt sind. Da der beibehaltene Kontrapunkt sowohl unter- als auch oberhalb des Themas liegen kann und nicht selten die unterste Stimme bildet, muss er sowohl als Unter- wie als Oberstimme zum Thema brauchbar sein. Folgende Gegenlinie zu Thema A ist in diesem Sinne als ‚doppelter Kontrapunkt der Oktave' konzipiert:



Beispiel 12: Der Stimmtausch im doppelten Kontrapunkt

Die Auseinandersetzung mit der Kunst des doppelten Kontrapunkts gehörte zur täglichen Arbeit eines Komponisten in der Barockzeit. Für die Improvisation birgt sie jedoch größere Schwierigkeiten und lässt sich erst mit viel Erfahrung spielerisch beherrschen. Von hier aus ist dann aber der Weg zur Doppelfuge nicht mehr weit. Beide Formen sind, wie Jacob Adlung zu bedenken gibt, ohne Vorbereitung kaum zu bewältigen.[7] Die schriftliche Fixierung der beiden Stimmen, deren Transposition und Deklination in allen erforderlichen Lagen stellt auf alle Fälle eine unerlässliche Vorübung dar. Die Deklination entsprechender kontrapunktischer Modelle (wie z. B. die zur Dreistimmigkeit erweiterte Vorhaltskette und die Kadenzklauseln) sind für die Beherrschung des beibehaltenen Kontrapunkts äußerst hilfreich und ein Topos der Fugenkomposition.[8]

11. Der weitere Verlauf der Fuge

Die kontrapunktische Gestaltung aller Stimmen beim letzten Themeneinsatz einer vierstimmigen Exposition ist eine hohe Herausforderung. Eine mit Pausen durchsetzte, allenfalls generalbassbezogene Ausführung klingt oft genauso gut und ist improvisatorisch leichter zu bewältigen.
Für die weiteren Themeneinsätze und die Gestaltung der Fuge nach der Exposition stellen sich Fragen wie:

- Welche Klangräume sind noch frisch?
- Wann sollen sie bespielt werden?
- Ist es schon Zeit für den höchstmöglichen Sopraneinsatz, für den tiefstmöglichen Basseinsatz?
- Soll das nächste Thema eher auffällig einsetzen?
- Muss ich deshalb Freiraum schaffen durch ein Pausieren der Stimme, durch eine kontrastierende Lage der anderen Stimmen?
- Oder soll das Thema eher unauffällig im zuvor bereits bespielten Raum oder in einer Mittelstimme einsetzen?

Die eingehende Analyse von Fugen barocker Meister wird die eigenen Improvisationen wesentlich beeinflussen. Folgender (unvollständiger)

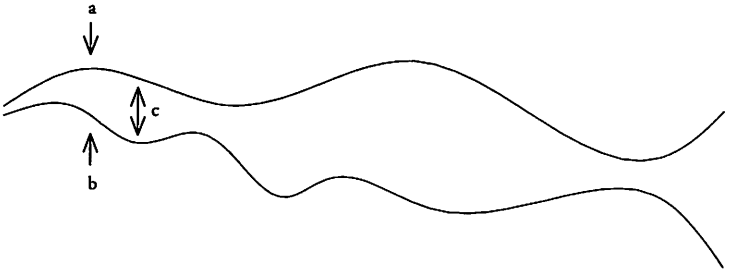
7 Vgl. das Zitat zu Beginn dieses Artikels.
8 Vor allem die *clausulae principales* und Vorhaltsketten spielen für die Konzeption und Improvisation doppelter Kontrapunkte eine grosse Rolle. Es sei deshalb an dieser Stelle auf die entsprechenden Artikel (→ S. 40 bzw. S. 152) verwiesen.

Fragenkatalog mag den Zugang zu den oft sehr dichten Stücken erleichtern:

1. Themeneinsätze
- Welcher Expositionstyp liegt vor?[9]
- Welche rhythmischen (Pausen, Komplementarität) und melodischen (Bewegung, Richtung) Eigenschaften kennzeichnen Thema und Kontrapunkt?
- Welchen Charakter und Affekt haben sie? Kontrastieren oder ergänzen sie einander?
- Welche Gestalt haben die Themeneinsätze (Dux, Comes, Variante, Fragment)?
- In welcher Lage (hoch, sehr hoch, tief, sehr tief, mittel) treten sie auf?
- In welcher Tonart?
- Gibt es Gruppierungen von Themeneinsätzen (z. B. Erweiterung der Exposition durch überzähligen Einsatz, mehrere Durchführungen hintereinander, Engführungen)?

2. Gliederung
- Ist ein klarer Wechsel von thematischen Abschnitten und Zwischenspielen zu erkennen?
- Wo und in welchen Tonarten ereignen sich gliedernde Kadenzen? Lässt sich eine Hierarchie (sehr stark, stark, schwach, Trugschluss) erkennen?
- Stehen harmonischer Ablauf (Tonarten, Modulationen, Kadenzen) und thematisch-motivische Ebene in Kontrast zueinander oder verlaufen beide synchron?

3. Stimmigkeit und Fläche



- Wie verhalten sich Oberstimmenlinie (a) und Unterstimmenlinie (b) zueinander?
- Welcher Ambitusverlauf (c) entsteht dadurch?
- Wie und wann verändert sich die Zahl der Stimmen im Verlauf des Stücks?

4. Zwischenspiele
- Welches motivische Material wird in den Zwischenspielen verwendet? Ist es aus Thema oder dem Kontrapunkt abgeleitet?
- Welcher Satztyp liegt vor (z. B. homophon, polyphon, *style luthé*, komplementäres Stimmengeflecht)?
- In welchem Verhältnis stehen Zwischenspiele und thematische Passagen zueinander? Sind sie länger oder kürzer oder ungefähr gleich lang?

Derartige Analysen liefern sicherlich genügend Ideen zur Gestaltung eigener Fugen. Diese sollten immer wieder auch komponiert werden, «sintemahl es aller Vernunfft gemäß ist, daß derjenige schwerlich, stehenden Fusses, etwas gutes hervorbringen könne, der es nicht, wenn er Zeit dazu hat, weit besser in die Feder zu fassen vermag.»[10]

9 → Siehe Bsp. 9 für dreistimmige und Bsp. 3 auf S. 360 für vierstimmige Fugen.

10 Mattheson 1731, S. 35 – in seinen Anweisungen für das Probespiel zur Neubesetzung der Organistenstelle des Hamburger Doms im Jahre 1725 (→ S. 10).

Die Fugen Johann Pachelbels als Improvisationsmodell

Gaël Liardon[1]

In der Lehrtradition der Konservatorien vor allem des französischen Sprachraums findet im Kontrapunktunterricht ein Modell der Fugenkomposition Verwendung, das an den Werken Johann Sebastian Bachs angelehnt sein soll: die sogenannte *fugue d'école*. In Wirklichkeit entsprechen aber nur wenige Bach'sche Fugen diesem Modell, und es ist zu vermuten, dass es sich vielmehr erst im 19. Jahrhundert herausgebildet hat. Für eine *fugue d'école* sind unter anderem folgende Elemente unverzichtbar:

- ein beibehaltener doppelter Kontrapunkt,
- Themeneinsätze (begleitet durch den beibehaltenen Kontrapunkt) in den benachbarten Tonarten,
- Zwischenspiele, die aus Elementen des Themas gestaltet sind,
- eine Engführung *(stretta)* und
- in manchen Fällen auch eine Augmentation oder Diminution des Themas.

Dieses Modell weist meiner Meinung nach in zweifacher Hinsicht gravierende Mängel auf. Zunächst einmal entspricht es nicht den historischen Gegebenheiten. Selbst wenn es auf den Stil Johann Sebastian Bachs zurückgehen sollte, wird man beim Studium der Fugen dieses großen Meisters feststellen, dass sie nicht ausnahmslos alle oben beschriebenen Elemente enthalten. Vielmehr sind diese lediglich als kontrapunktische Techniken zu betrachten, die *ad libitum* Verwendung finden können. Das Modell der *fugue d'école* hingegen behandelt die Fuge – analog zur ‚Sonatenform' – als Formgerüst und dessen Elemente als zwingende Bestandteile. Heutzutage herrscht dagegen unter den Theoretikern Einigkeit darüber, die Fuge weniger als Form, sondern vielmehr als (kontrapunktisches) Verfahren zu betrachten.

Der zweite Mangel der *fugue d'école* ist meiner Ansicht nach, dass dieses Modell für einen Anfänger in der Komposition zu kompliziert ist. Zumindest ist dies die Erfahrung, die ich während meiner eigenen Ausbildung gemacht habe. Zu der Zeit, als ich meine Kompositionsstudien begann, ging ich – wie die meisten – davon aus, dass es kein besseres Vorbild gebe als die Fugen Bachs. Ohne Zweifel hat mir die Analyse einiger dieser Stücke dabei geholfen, mein Verständnis für musikalische Zusammenhänge zu vertiefen. Ich hatte aber keine Vorstellung, wie ich auch nur im Entferntesten etwas Ähnliches zu Papier bringen könnte. Gründe für diese ‚Unerreichbarkeit' der Bach'schen Vorbilder liegen wohl zum einen in deren kompositorischer Perfektion, zum anderen aber auch in der Tatsache, dass sie im Grunde keinem Modell folgen. Vielmehr erfindet Bach für jede Fuge – zweifelsohne angeregt von den spezifischen Möglichkeiten des Themas – eine gänzlich neuartige Form.

Die Kompositionen Johann Pachelbels

So ließen mich meine erfolglosen Bemühungen um den Fugenstil Johann Sebastian Bachs für einige Zeit in einem gewissen Zustand der Frustration zurück, bis ich endlich – nicht zuletzt dank der Empfehlung des bekannten Schweizer Orgelbauers Jean-Marie Tricoteaux – die Kompositionen Johann Pachelbels (1653–1706) und seiner Schüler für mich entdeckte. Schnell wurde mir klar, dass ich auf der Basis der Generalbass-Kenntnisse, die ich mir bereits erworben hatte, durchaus in der Lage sein würde, Stücke zu komponieren oder gar zu improvisieren, die denjenigen dieser Schule sehr nahekommen würden. Nach und nach entdeckte ich auch die hohe Qualität der Musik Pachelbels, einer Musik, die oft wegen ihrer scheinbaren Einfachheit unterschätzt wird.

Ganz allgemein sind diese Werke exzellente Vorbilder für eigene Kompositionen und Improvisationen. Zuallererst, weil Pachelbel auf relativ systematische und effektive Art und Weise komponiert und dabei gleichbleibende Modelle verwendet. Dann aber auch, weil die große Anzahl der überlieferten Kompositionen für eine genaue Stilanalyse hilfreich ist: Es lässt sich viel einfacher zwischen typischen Stilmerkmalen und außergewöhnlichen Wendungen unterscheiden, wenn man ein größeres Repertoire einer gezielten statistischen Untersuchung unterziehen kann.

Allein von den vierstimmigen Fugen Pachelbels sind über hundert überliefert, die auf den ersten Blick alle nach einem identischen Muster konzipiert zu sein scheinen. Versucht man jedoch, ähnliche Stücke zu

[1] In Absprache mit dem Autor bearbeitete Fassung des französischen Orginals (Liardon 2005; Übersetzung: Markus Schwenkreis).

improvisieren oder zu komponieren, muss man feststellen, dass der Pachelbel'sche Stil in seiner Einfachheit bei weitem nicht kunstlos ist, sondern ganz im Gegenteil durch große Eleganz besticht. Nicht ohne Grund führten all diese Qualitäten dazu, dass Pachelbel zu seinen Lebzeiten als Komponist und besonders als Lehrmeister überaus bekannt und geschätzt war.

Kennzeichen der Pachelbelfuge

Die sogenannten ‚Magnificat-Fugen' bilden die größte Sammlung kontrapunktischer Stücke Pachelbels. Sie entstanden in seinen letzten Lebensjahren, als er als Organist an St. Sebald in Nürnberg wirkte, und könnten notierte Beispiele für seine sicherlich meisterhaften Improvisationen zum Magnificat sein, die dort während der Samstagsvespern der Advents- und Osterzeit erklangen. Daneben haben sich noch weitere, isoliert überlieferte Fugen erhalten. Und auch die Choralfugen bzw. die fugierten Einleitungen vieler Choralvorspiele könnte man zu diesem Repertoire rechnen.[2]

All diese Werke enthalten kaum eines der Elemente, die man von einer ‚Schulfuge' erwartet:

- Pachelbel verzichtet bei der Begleitung des Themas in der Regel auf die Verwendung eines beibehaltenen Kontrapunkts.[3]
- Das Thema erscheint ausschließlich in der Haupttonart auf der ersten (Dux) und auf der fünften Stufe (Comes). Sehr oft jedoch wird auf die Modifikation des Themas, die bei der tonalen Beantwortung Verwendung findet, verzichtet und der Comes wie ein Einsatz in der Dominanttonart behandelt. Er erklingt in diesem Fall also in realer Beantwortung, das heißt als exakte Transposition des Dux in die Dominanttonart.
- Ansonsten beschränken sich modulatorische Ausweichungen auf die relativ kurzen, zwischen einem halben und zwei Takten langen Zwischenspiele. Sie fungieren als einfache Überleitungen zwischen zwei Themeneinsätzen, in denen auf die Verarbeitung thematischen Materials gänzlich verzichtet wird.
- Engführungen sind kaum, augmentierte und diminuierte Themeneinsätze überhaupt nicht zu finden.

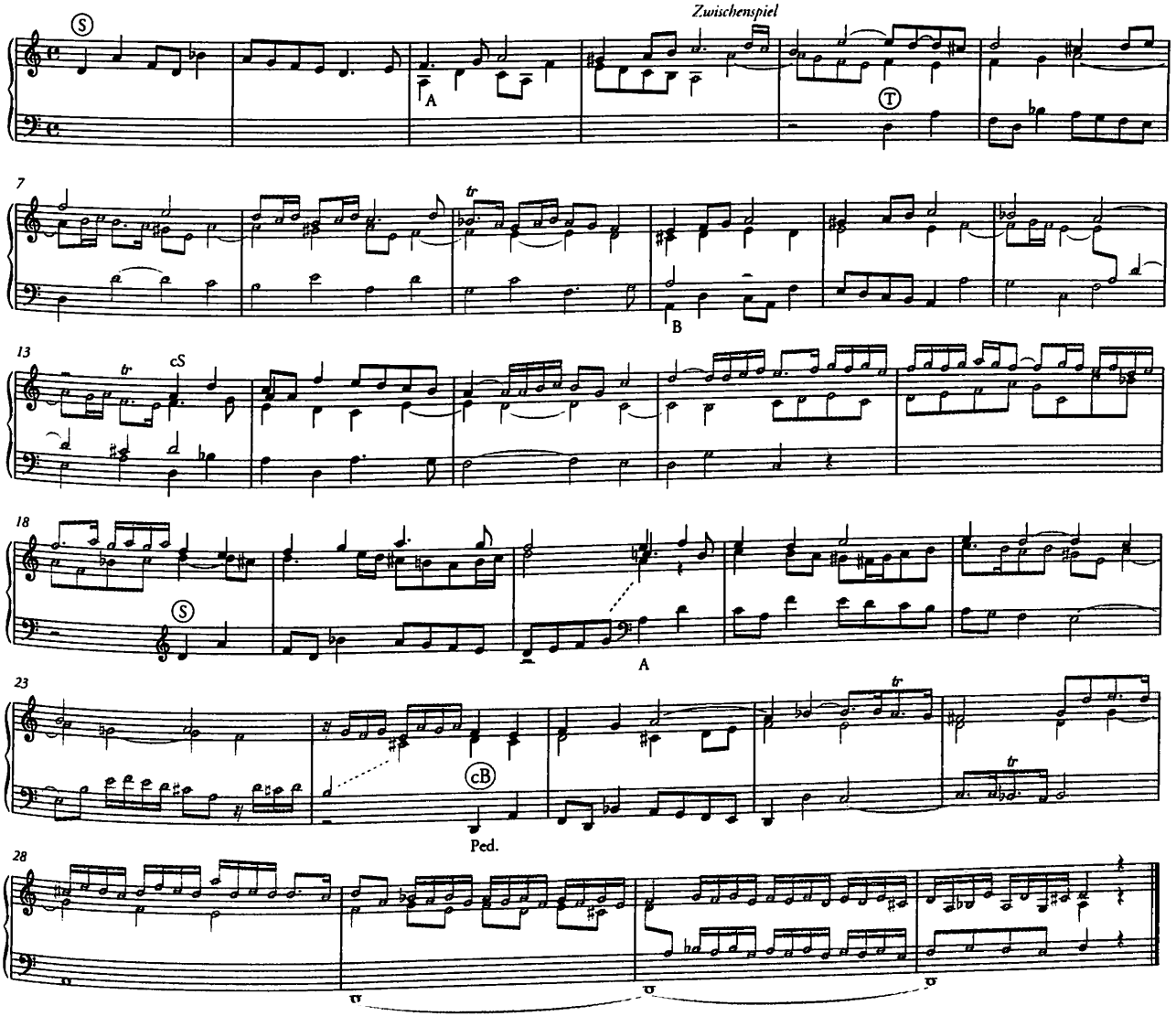
Kurz gesagt: Das einzige konstruktive Element dieser Fugen ist das Thema, das in Dux- bzw. Comesgestalt durch die Stimmen läuft. Die übrigen, begleitenden Stimmen liegen darüber, darunter oder umgeben das Thema, und bilden einen einfachen Kontrapunkt ohne thematischen Bezug. Die Stücke weisen im Schnitt eine Länge von ungefähr dreißig bis vierzig Takten auf

Pachelbels Satz ist nicht immer streng stimmig ausgearbeitet, das heißt ein Teil seiner Fugen könnte nicht in einer Partitur mit vier Systemen notiert werden oder von einem Quartett gespielt werden; was dem Hörer aber meist verborgen bleibt. So pausiert beispielsweise ab Takt 10 von Bsp. 1 der Tenor, während die anderen Stimmen konsequent weitergeführt werden. Die neu einsetzende Stimme in Takt 13 erscheint jedoch in Sopranlage und der bisherige Sopran wird zum Alt, der bisherige Alt zum Tenor.

Von dieser Besonderheit abgesehen entspricht das Erscheinungsbild der Stücke im allgemeinen demjenigen einer vierstimmigen Fuge. Das Thema wird von Pachelbel generell nur in einer Stimme durchgeführt, die neu einsetzt – also nicht inmitten einer Phrase, wie dies oft bei Johann Sebastian Bach geschieht. Daraus erklärt sich auch die Notwendigkeit, dass man fast jedes Mal, wenn man das Thema anbringt, wenigstens eine der anderen Stimmen fallen lassen muss, diese also beim oder kurz nach dem Eintritt einer anderen fast unmerklich ‚verschwindet'. Die meiste Zeit hat der Spieler also nur drei Stimmen ‚in den Händen', bis dann – in der Regel gegen Ende des Stücks – alle vier zugleich erklingen. Oft sorgen auch zweistimmige Passagen für klangliche Auflockerung und Abwechslung.

2 Vgl. Pachelbel 1901, 1903 bzw. 1999-. Da die Neuausgabe von Michael Belotti mit einer Konkordanz versehen ist, wird in diesem Artikel die Zählweise der Seiffert-Edition von 1901 (= Dover-Edition) zugrunde gelegt. Die zweistimmigen Magnificat-Fugen sind nach einem gänzlich anderen Modell konstruiert und stehen gewissermaßen im Gegensatz zum hier besprochenen Repertoire; sie wurden deshalb aus dieser Untersuchung ausgeklammert.

3 Die einzige Ausnahme bilden hier die dreiteiligen Doppelfugen, in denen in den ersten beiden Teilen je ein Thema vorgestellt und die beiden Themen dann im letzten Teil kombiniert werden.



Beispiel 1: J. Pachelbel, Magnificat-Fuge Nr. 1 im I. Ton[4]

4 Zählung der Seiffert-Ausgabe (Pachelbel 1901); bei Belotti (Pachelbel 1999-) findet sie sich unter den Fugen im I. Ton als Nr. 5.

Die Magnificat-Fugen stehen wahrscheinlich in der Tradition fugierter Magnificat-Versetten aus dem süddeutschen Raum, woher auch Pachelbel stammte. Im Vergleich zu den Versetten anderer Komponisten dieser Tradition sind sie jedoch um einiges länger.[5] Aufgrund ihrer liturgischen Funktion und ihrer Verbindung zur Psalmodie weisen die Stücke zum Teil einige tonale bzw. modale Besonderheiten auf, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann.

Das Problem wiederholter Themeneinsätze

Wie man sehen kann, kommt der recht simple Bauplan der Fugen Pachelbels gänzlich ohne kontrapunktische Restriktionen aus. Als ich versuchte, Fugen dieses Typs zu improvisieren, stieß ich aber sehr bald auf eine Schwierigkeit, die mit dieser ‚Zwanglosigkeit' unmittelbar verknüpft zu sein scheint, nämlich die Schwierigkeit, Wiederholungen zu vermeiden: Beim Versuch, eine Exposition mit einem Thema zu realisieren, fand ich zwar sehr schnell Lösungen, um das Thema zwei-, drei- und vierstimmig zu begleiten. Mein Problem war aber dann, dass meine Finger, sobald ich das Thema erneut anbringen wollte, die Tendenz hatten, den in der Exposition eingeübten Wegen zu folgen; das heißt, ich verwendete intuitiv exakt dieselbe Stimmenkonstellation, mit der das Thema bereits zuvor begleitet worden war. Unschöne Wiederholungen waren die Folge. Eine Untersuchung des Repertoires brachte zutage, dass dies in den Fugen Pachelbels praktisch nie der Fall ist. Der Nürnberger Meister findet stattdessen immer eine Lösung, um das Thema auf eine Art zu begleiten, die sich von den zuvor gehörten Einsätzen unterscheidet.

Um diesen Befund zu verstehen, ist es notwendig, die Struktur der Pachelbel-Fugen genauer zu betrachten. Man könnte in Erwägung ziehen, die ersten vier Themeneinsätze unter dem traditionellen Begriff ‚Exposition' zusammenzufassen. In den meisten Fällen ist aber zwischen dieser Exposition und der Fortsetzung des Stückes weder eine klare Trennung noch ein Wechsel der musikalischen Struktur festzustellen. Während der Exposition trennen in der Regel kleine Zwischenspiele den zweiten vom dritten und den dritten vom vierten Einsatz. Der Wechsel ‚Thema-Zwischenspiel-Thema' dauert aber auch in der Folge bis zum Schluss des Stückes an; allerhöchstens nimmt die Länge der Zwischenspiele nach der Exposition tendenziell etwas zu. Es wäre also durchaus möglich, die gesamte Fuge als eine Art verlängerte Exposition zu betrachten.

Unter diesen Voraussetzungen könnte man das Problem wiederholter Themeneinsätze auch folgendermaßen umschreiben: Die ersten vier erscheinen während der Exposition – vergleichbar dem Auftritt einer Bühnenfigur unter geringfügig abweichender Beleuchtung – jedes Mal in einem ‚neuen Licht'. Will man Wiederholungen vermeiden, geht es nun darum, Mittel und Wege zu finden, diesen Effekt der ‚Neuartigkeit' bei jedem Themeneinsatz zu erzeugen, und zwar bis zum Ende des Stücks.

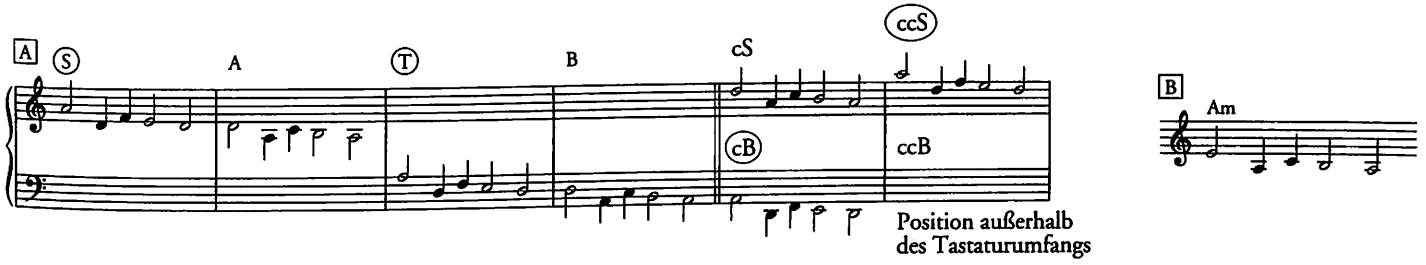
Um Pachelbels Lösungsstrategien für diese Aufgabe zu erkunden, beschloss ich, meine Aufmerksamkeit bei der Analyse seiner Stücke hauptsächlich auf zwei Aspekte zu lenken:

1. In welcher Lage erscheint das Thema?
2. Wie wird es von den restlichen Stimmen begleitet?

Die Themenpositionen

Aufgrund der oben beschriebenen freien Stimmenbehandlung ist die Frage, ob sich ein Themeneinsatz im Sopran, Alt, Tenor oder Bass befindet, eigentlich belanglos und manchmal sogar unmöglich zu beantworten. Vielmehr scheint es mir allein entscheidend zu sein, dass sich der Spieler der Lage des Themas bewusst ist, er sich also – anders ausgedrückt – vor allem daran orientiert, wo es sich auf der Klaviatur befindet. Dies nenne ich die ‚Themenposition'. Ausgehend von den vier ersten Themeneinsätzen (der Exposition) lassen sich gleichlautende Einsätze als Sopran-, Alt-, Tenor- oder Bassposition benennen. (Da die Abfolge dieser vier ersten Einsätze variieren kann – siehe weiter unten –, kann man deren korrekte Position erst nach dem Einsatz der vierten Stimme identifizieren.) Ich kennzeichne diese Positionen mithilfe der Buchstaben S, A, T und B. Erscheint zum Beispiel das Thema im späteren Verlauf der Fuge in derselben Lage wie der Sopraneinsatz der Exposition, weise ich dem entsprechenden Einsatz ebenfalls den Buchstaben S zu, selbst wenn er

5 → Vgl. die Ausführungen zu italienischen Versetti ab S. 341.



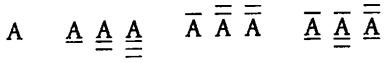
Beispiel 2: Die möglichen Themenpositionen eines einfachen Fugenthemas

sich im eigentlichen Satzgefüge in der Altstimme befindet. Um Dux und Comes auseinander zu halten, werden Dux-Einsätze mit einem Kreis markiert, Comes-Einsätze bleiben hingegen ohne eigene Markierung.

Im weiteren Verlauf der Fuge verwendet Pachelbel das Thema in der Regel auf allen Positionen, die innerhalb des Klaviaturumfangs *(C–c³)* möglich sind, also auch denjenigen in extremer Bass- oder Diskantlage. Erscheint das Thema eine Quinte oder Quarte oberhalb der Sopranposition, bezeichne ich dies mit cS (‚Contra-Sopran'), eine Oktav über S mit ccS, die tieferen Themeneinsätze analog dazu mit cB (‚Contra-Bass') bzw. ccB. Auf diese Weise erhalten wir ein relativ einfaches Notationssystem, welches uns erlaubt, die Lage der Themeneinsätze einer Magnificatfuge exakt zu beschreiben und dabei zwischen Dux und Comes zu unterscheiden (siehe Bsp. 2-A). Weist ein Themeneinsatz im Vergleich zum entsprechenden Einsatz in der Exposition eine Modifikation (meist bei Themen in Comesgestalt) auf, wird dies durch ein nachgestelltes m signalisiert (Bsp. 2-B).

Die Begleitstimmen

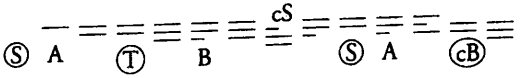
Zieht man in Betracht, dass das Thema entweder allein (nur zu Beginn der Fuge) oder begleitet von einer, zwei oder drei Stimmen als Ober-, Mittel- bzw. Unterstimme erscheinen kann, gibt es rein rechnerisch zehn verschiedene Möglichkeiten der Begleitung. Schematisch dargestellt (die horizontalen Striche stellen die Begleitstimmen dar), wären dies für ein Thema im Alt:



Wegen der erforderlichen hohen Lage ist es freilich recht unwahrscheinlich, dass ein Thema in Altposition mit drei Oberstimmen begleitet wird. Außerdem gilt es zu berücksichtigen, dass sich die Stimmenzahl im Verlauf einer Themendurchführung oft auch verringert, weil eine oder zwei Stimmen in eine Pause geführt werden.

Erstellung eines Fugen-Schemas und dessen Verwendung als Improvisationsvorlage

Die soeben vorgestellte Kurzschrift erlaubt es, die Disposition der Themeneinsätze der Magnificat-Fuge I-1 (Bsp. 1) in einem einfachen Schema darzustellen. Auch der Stimmenverlauf der Zwischenspiele (im Notenbeispiel durch Graudruck kenntlich gemacht) kann mittels horizontaler Striche beschrieben werden. Daraus entsteht folgende Darstellung, in der die jeweiligen Themeneinsätze (samt Begleitstimmen) und Zwischenspiele durch Einschnitte voneinander getrennt sind:



Unter Zuhilfenahme dieses Schemas kann man nun versuchen, entweder mit demselben oder einem anderen Thema eine Fuge zu komponieren oder zu improvisieren. Das Schema verleiht uns dabei die nötige Sicher-

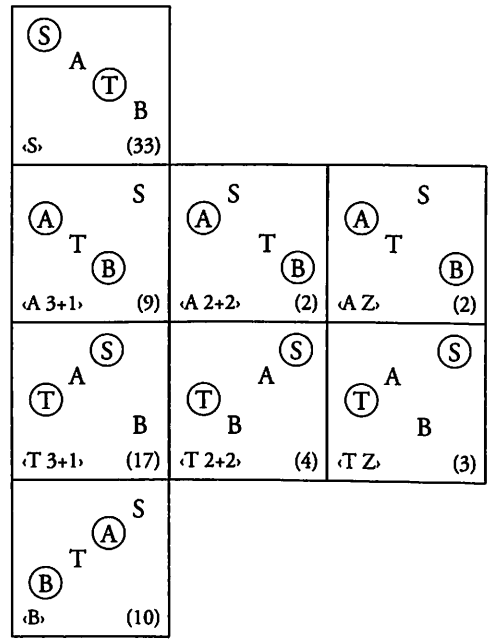
heit und gibt einen Raster vor, an dem man sich orientieren kann. Besonders lehrreich ist der nachfolgende Vergleich der eigenen Komposition mit der zugrundeliegenden Vorlage. Man wird mit ziemlicher Sicherheit im Original Details entdecken, die man ohne die eigenen Kompositionsversuche wohl nicht wahrgenommen hätte!

Gewiss ist die Arbeit mit solchen Schemata nur ein erster Schritt. Deren eingehende Untersuchung führt in der Folge zu einem vertieften Verständnis des Aufbaus Pachelbel'scher Fugen und letzten Endes zu unserem eigentlichen Ziel, nämlich selbst improvisierte oder komponierte Fugen auch ohne Vorlage gekonnt zu strukturieren. Es ist naheliegend, für die Verfolgung dieses Ziels unseren Blick als Erstes auf die Expositionen zu richten, die in den Magnificat-Fugen zu finden sind.

Die Arbeit mit den verschiedenen Expositionstypen

Für die Themeneinsätze während einer Exposition einer vierstimmigen Fuge sind rein rechnerisch 24 unterschiedliche Einsatzfolgen möglich, wovon Pachelbel nur acht verwendet. Sie sind in Bsp. 3 wiedergegeben, wobei in Klammern die Zahl der Magnificat-Fugen angegeben ist, deren Exposition nach dem jeweiligen Schema gebaut sind.[6] Um sie einfacher im Gedächtnis behalten zu können, erhält jeder Expositionstyp ein eigenes Symbol:

- Beginnt man mit Sopran oder Bass, gibt es jeweils nur eine Möglichkeit; deshalb genügen ‚S' und ‚B', um diese Expositionen zu bezeichnen.
- Bei den Folgen ATBS und TASB setzen zunächst drei benachbarte Stimmen ein, dann davon abgetrennt eine weitere; daher die Symbole ‚A3+1' und ‚T3+1'.
- Aus dem gleichen Grund erhalten die Einsatzfolgen ASTB und TBAS die Symbole ‚A2+2' und ‚T2+2'.
- Die Folgen ATSB und TABS verlaufen – bildlich gesprochen – im ‚Zickzack' und werden deshalb mit ‚AZ' bzw. ‚TZ' bezeichnet.



Beispiel 3: Die Expositionstypen der vierstimmigen Magnificat-Fugen

Bei anderen Autoren findet man häufig die Einsatzfolge ASBT.[7] Die Frage, warum diese und weitere Möglichkeiten von Pachelbel unberücksichtigt geblieben sind, führt uns unmittelbar zur Formulierung zweier, voneinander abhängiger Regeln, nach denen die Expositionen Pachelbels gebaut sind:

- Eine Stimme kann nur eintreten, wenn sie zu einer bereits vorhandenen Stimme benachbart ist und im Stimmenverbund durch ihren Einsatz keine Lücke entsteht.
- Eine Exposition soll nicht mit einem Mittelstimmeneinsatz enden.

Beides ist jedoch beim Expositionstyp ASBT der Fall: Der Einsatz des Basses ‚überspringt' gewissermaßen die noch unbesetzte Tenorlage, wo-

6 Lediglich bei zwei Fugen der Sammlung (VI-9 und VII-5) entspricht die Exposition keinem dieser acht Expositionstypen.

7 Unter der Voraussetzung, dass die ersten Stimmen einer Exposition notwendigerweise benachbart sein müssen, wären insgesamt zwölf Einsatzfolgen denkbar, und zwar neben den acht von Pachelbel verwendeten (Bsp. 3) und der soeben genannten Folge ASBT auch noch TBSA, SABT und BTSA. Für die letzteren konnte ich aber bislang noch keine Beispiele in der Literatur finden.

durch eine Art Lücke entsteht. Und der nachfolgende letzte Einsatz geschieht dann in einer Mittelstimme.

Die Vermeidung solcher Einsätze ist vor allem für die Improvisationspraxis von zentraler Bedeutung: Befindet sich das Fugenthema ober- oder unterhalb der übrigen Stimmen, kann es wie eine zu begleitende Melodie bzw. wie ein Generalbass behandelt werden. Mittelstimmeneinsätze sind hingegen wesentlich schwieriger zu realisieren.[8] Dies mag ein Grund dafür sein, dass sie in den Fugen Pachelbels selten, in seinen Expositionen gar nicht zu finden sind.

Bei der Vorbereitung einer improvisierten Fuge denkt man selten an die Möglichkeit, die Einsatzfolge in der Exposition zu verändern, und noch weniger daran, alle acht Möglichkeiten auszuprobieren. Dies wäre allerdings eine hervorragende Übung, die einen nicht nur davon abhält, alle Fugen immer auf die gleiche Weise zu beginnen. Hat man erst einmal alle Expositionsvarianten mit einem gegebenen Thema durchdekliniert, wird man darüber hinaus auch in der Lage sein, das Thema in allen denkbaren satztechnischen Situationen durchzuführen. Man sammelt also quasi im Vorübergehen fast sämtliches Material, das für die Ausführung der gesamten Fuge nötig sein wird.

Nach der Exposition – Struktur und Einsatzdispositive der Magnificat-Fugen

Hat man die ersten vier Einsätze gespielt, geht es nun darum, das Thema bei jedem Erscheinen in anderer Weise zu präsentieren und vor allem eine exakte Wiederholung eines bereits erklungenen Themeneinsatzes zu vermeiden. Wenn zum Beispiel der dritte Einsatz während der Exposition in Tenor-Position mit zwei darüber liegenden Stimmen erfolgt ($\overline{\overline{T}}$), ist eine weitere Durchführung des Themas in derselben Konstellation denkbar ungünstig, denn es kann – wie oben bereits erwähnt – sehr leicht passieren, dass man in den Begleitstimmen nochmals exakt dasselbe spielt; zumindest ist es recht schwer, dies beim Improvisieren zu vermeiden. Natürlich könnte man die beiden Begleitstimmen vertauschen, was aber eine schnelle Auffassungsgabe und ein gutes Gedächtnis erfordert. Auf der sicheren Seite ist man hingegen, wenn man von vornherein Themeneinsätze mit derselben Stimmendisposition vermeidet. Um deren klangliche Wirkung zu verändern, genügt es, nur einen einzigen Parameter zu verändern, und das Tenorthema in einer anderen Konstellationen (z. B. $\overline{T}\ \underline{T}\ \overline{T}$) zu präsentieren.

Es gibt also in der Tat eine Vielzahl von Mitteln und Wegen, um fehlerhafte Wiederholungen zu vermeiden. Die Schwierigkeit besteht lediglich darin, an deren Gebrauch zu denken, während man improvisiert und folglich mit vielen anderen Details beschäftigt ist. Es ist deshalb von Vorteil, bereits im Vorfeld einige Positionen ausfindig zu machen, die in dieser Hinsicht Erfolg versprechen:

Dies sind zunächst die Positionen cS und cB, ebenso – wenn möglich – ccS und ccB, die während der Exposition nicht Verwendung finden, und deshalb ‚unverbraucht' und – vor allem wegen ihrer extremen Lage – auffällig sind. Während die hohen Einsätze (cS und ccS) an beliebiger Stelle im Stück auftreten können, beendet Pachelbel seine Fugen mit Vorliebe mit einem Basseinsatz des Themas auf der tiefstmöglichen Position (je nachdem cB oder ccB). Meist folgen dann nur noch wenige Takte, die eine Art *peroratio* bilden, und die abschließende Kadenz.

Ansonsten verbleiben keine weiteren Möglichkeiten außer dem erneuten Gebrauch einer bereits in der Exposition verwendeten Position, dann aber in einer abweichenden Konfiguration. Die einfachsten Positionen sind in dieser Hinsicht die beiden ersten Einsätze der Exposition. Da der allererste Einsatz der Fuge ohne Begleitung einer weiteren Stimme erklingt, kann man diese Position ohne Bedenken erneut verwenden. Denn sie wird in diesem Falle zwangsläufig begleitet sein und folglich einen völlig anderen klanglichen Effekt erzeugen. Ähnliches gilt auch für den zweiten Einsatz, der während der Exposition nur mit einer Stimme, danach aber in den meisten Fällen mit mindestens zwei Stimmen begleitet wird.

Auf diese Weise lassen sich also bereits acht unterschiedliche Themeneinsätze realisieren, was für die Improvisation einer kleinen Fuge sicherlich ausreicht. Tatsächlich beschränken sich zwanzig Magnificat-Fugen

8 Auf die bessere Durchhörbarkeit von Fugen mit Randstimmen-Einsätzen wurde an anderer Stelle bereits hingewiesen (→ S. 347).

Pachelbels auf dieses Repertoire von Themenpositionen.[9] Beginnt man mit dem Sopran, könnte der Einsatzplan folgendermaßen aussehen:

Ⓢ A Ⓣ B Ⓢ cS A ⒸB

Während die ersten vier und der letzte Einsatz sich nicht umplatzieren lassen, können die drei Einsätze nach der Exposition (S, cS, A) in beliebiger Reihenfolge erscheinen. Auch über die Disposition der Begleitstimmen und das Hinzufügen von Zwischenspielen, die zwischen allen Themeneinsätzen außer den ersten beiden eingeschoben werden können, bieten sich Variationsmöglichkeiten. Später kann man diesen Plan auf unterschiedlichste Art und Weise verändern und erweitern. Man erreicht zum Beispiel einen sehr schönen Effekt, wenn man im Verlauf der Fuge die Zahl der Stimmen reduziert und das Thema nochmals in der Form eines Duos hören lässt. Die Fugen Pachelbels folgen in all diesen Aspekten keinem stereotypen, starren Plan. Deshalb ist es unerlässlich – will man in dieser Arbeit Fortschritte erzielen – sie immer wieder zu spielen und zu studieren.

Choralfugen und Übungen

Ein hervorragendes Übungsfeld, um das Fugenspiel zu erlernen, sind die in der organistischen Praxis während des Gottesdienstes benötigten Intonationen für die Choralbegleitung. Anfangs genügt es sicherlich, sich auf einfache Fugen mit drei Themeneinsätzen zu beschränken. Mit der Zeit und mit etwas Erfahrung wird man es dann wohl auch schaffen, etwas längere Strukturen zu realisieren. Eine Hauptschwierigkeit bei dieser Art der Fugenimprovisation sind die Choralmelodien, die nicht immer für die kontrapunktische Behandlung geeignet sind. Manchmal muss man sich regelrecht ‚durchmogeln' und auch mit weniger eleganten kontrapunktischen Lösungen zufriedengeben. (Beispiele dafür, dass dies auch in früheren Zeiten üblich war, lassen sich im Repertoire und gerade bei Pachelbel beobachten.) Sobald man es versteht, eine kleine Choralfuge zu improvisieren, kann diese als Einleitung zu einem größeren Choralvorspiel mit Cantus firmus im Sopran oder Bass dienen. Zahlreiche Vorbilder für diese Form sind bei Pachelbel zu finden. Die Eröffnungsfuge dieser drei- bzw. vierstimmigen Stücke kann, je nach Einzelfall, sehr ausführlich oder auch recht kurz ausfallen.

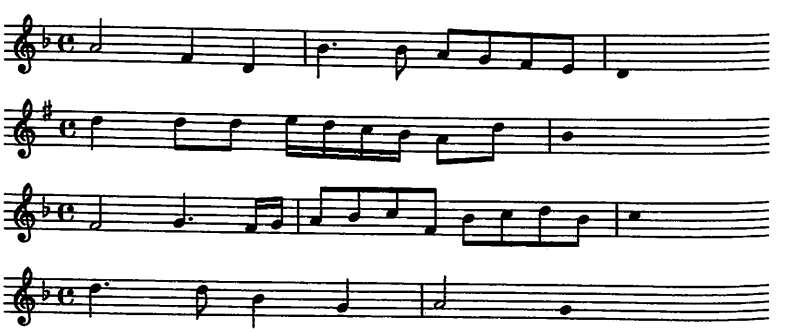
Der Einstieg in die hier vorgestellte Fugenarbeit kann aber auch mit einfachen, nicht an einen Choral gebundenen Fugenthemen gelingen. Dafür sei die in Bsp. 4 abgebildete kleine Sammlung von Schemata aus Pachelbelfugen und gut geeigneten Themen aus Johann Speths *Ars magna consoni et dissoni* (Augsburg 1693) empfohlen.

Schema 1: Ⓢ A Ⓣ B cS Ⓢ A ⒸB

Schema 2: Ⓣ A Ⓢ B Ⓣ cS A ⒸB

Schema 3: Ⓣ A B Ⓢ cS Ⓣ A ⒸB

Schema 4: Ⓑ T Ⓐ S cB ⒸS T Ⓑ



Beispiel 4[10]

9 Und zwar – in der Zählung der Seiffert- bzw. Dover-Ausgabe (Pachelbel 1901): I-1, I-6, I-11, II-2, III-9, IV-2, IV-3, IV-5, V-3, V-4, V-9, V-10, V-11, VI-2, VI-8, VI-10, VII-7, VIII-6, VIII-11 und VIII-13.

10 Folgende Magnificatfugen sind nach den hier angegebenen Schemata gebaut: I-1, I-10, II-2, IV-3, V-3, VI-1, VI-2 (Schema 1); IV-5, VI-8 (Schema 2); V-4 (Schema 3); VI-2 (Schema 4). Für eine Neuausgabe von Speth siehe Bibliographie unter Speth 1693.

Rhetorik – Fantasieren als musikalische Redekunst

Markus Schwenkreis
(mit einem Exkurs zur Zergliederung von Rudolf Lutz)

> Ein Redner und ein Musikus haben sowohl in Ansehung der Ausarbeitung der vorzutragenden Sachen, als des Vortrages selbst, einerley Absicht zum Grunde, nämlich: sich der Herzen zu bemeistern, die Leidenschaften zu erregen oder zu stillen, und die Zuhörer bald in diesen, bald in jenen Affect zu versetzen. Es ist vor beyde ein Vortheil, wenn einer von den Pflichten des andern einige Erkenntniß hat.[1]

Die Kunst, eine Rede zu verfassen und vorzutragen, gehörte bereits in der Antike zur Allgemeinbildung eines freien Mannes. Die hierzu anleitende Wissenschaft der Rhetorik geriet auch im Mittelalter (als Bestandteil des Fächerkanons der ‚Sieben freien Künste')[2] nie ganz in Vergessenheit und zählte, durch die Rezeption der antiken Autoren neu belebt, spätestens seit dem Zeitalter des Humanismus zu den obligatorischen Fächern an höheren Schulen. Im Zentrum des Rhetorikunterrichts stand neben der Fähigkeit, eine den Regeln der Kunst gemäße Ansprache halten zu können, vor allem die Bewusstmachung der sprachlichen und logischen Prozesse, die nötig sind, um seine persönlichen Ansichten einem Gegenüber glaubhaft zu vermitteln. Als Schule geisteswissenschaftlichen Denkens und Argumentierens war die Rhetorik bis ins frühe 19. Jahrhundert hinein essentieller Bestandteil universitärer Bildung. Neben Aristoteles und Cicero zählt vor allem Marcus Fabius Quintilianus (1. Jh. n. Chr.) zu den bedeutendsten Rhetoriklehrern der Antike. Die zwölf Bücher seiner *Institutio oratoria* geben umfassend Auskunft über die hochstehende Redekunst im alten Rom.

Vor allem bei der Vertonung eines Textes steht der Autor einer ‚Klangrede' vor ähnlichen Problemen wie der Verfasser einer Ansprache. Deshalb war es naheliegend, die bereits kanonisierten Arbeitsmethoden und die allgemein bekannte Theorie der Rhetorik auf die Musik zu übertragen und mit ihrer Hilfe wesentliche Aspekte des Kompositionsprozesses dem angehenden Musiker zu vermitteln. Als eine Art Handwerkslehre für den Komponisten birgt sie auch für die verschiedensten Bereiche der Stilimprovisation eine Vielfalt von Anregungen.

Die Inhalte der Rhetoriklehre werden in der Regel in fünf Teile untergliedert, deren Abfolge sich auf den ersten Blick am Entstehungsgang einer Rede orientiert und den Prozess, der von der ersten Idee bis zur öffentlichen Ansprache führt, durch eine immer gleich bleibende Folge von Arbeitsschritten untergliedert und effizient strukturiert:

1. Stoffsammlung *(inventio)*
2. Gliederung und Strukturierung des Gedankengangs *(dispositio)*
3. Ausformulierung der Rede *(elaboratio)* – unter anderem mit Hilfe von Figuren *(decoratio)*
4. Auswendiglernen *(memoria)*
5. Vortrag *(pronuntiatio* oder *actio)*

Quintilian betont jedoch, dass es sich bei den fünf Teilen der Rhetorik nicht primär um eine Beschreibung der Tätigkeiten handelt, die ein Redner während des Verfassens einer Rede ausführt, sondern vielmehr um eine (methodische) Untergliederung der Rhetoriktheorie in einzelne Unterkapitel.[3] Übertragen auf die Musik stellen diese fünf Einzeldisziplinen der *scientia bene dicendi* (‚Wissenschaft, gut zu sprechen') zahlreiche Anregungen für die Methodik des Improvisationsunterrichts bereit. In den folgenden Abschnitten werden – diesem Raster folgend – Fragen der Erfindung (1), der Formgestaltung (2) und des Affektausdrucks (3) besprochen, unter Einbezug kognitionspsychologischer Erkenntnisse die Rolle des Gedächtnisses thematisiert (4) und abschließend Parallelen zwischen dem Vortrag einer Stegreifrede und eines improvisierten Musikstücks aufgezeigt (5).

1. *Inventio* – die Topik als Inspirationsquelle

Die Findung *(inventio)* aller in einer Rede anzusprechenden Aspekte und Inhalte verglich die antike Rhetoriklehre mit der Orientierung in einem ‚virtuellen' Raum, in dem die einzelnen passenden Aussagen, Argumente

1 Quantz 1752, S. 100.

2 Hierzu zählen die vier mathematischen Disziplinen des *quadrivium* – Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik(theorie) – und die drei sprachlichen Disziplinen des *trivium*, welches neben der Rhetorik noch die Grammatik und Dialektik beinhaltet.

3 Quintilian 3, 3, 11–14.

und Beispiele mit Hilfe der ‚Topik' aufgefunden werden können. Sie führt den Redner anhand eines Fragenkatalogs an alle nur denkbaren, für die Thematik relevanten Orte *(loci topici)* und ermöglicht ihm, das für die Rede benötigte Material zusammenzutragen. Dass die Topik vor allem bei der Vertonung von Texten dem ungeübten Komponisten eine große Hilfe sein konnte, liegt auf der Hand. Doch auch vom Instrumentalkomponisten erwartete Johann Mattheson ein an rhetorischen Idealen orientiertes Vorgehen:

> Weil inzwischen das rechte Ziel aller Melodie nichts anders seyn kann, als eine solche Vergnügung des Gehörs, dadurch die Leidenschafften der Seele rege werden: so wird mir ja niemand dieses Ziel treffen, der keine Absicht darauf hat, selber keine Bewegung spüret, ja kaum irgend an eine Leidenschafft gedenckt; [...] Wird er aber auf eine edlere Art gerühret, und will auch andre mit der Harmonie rühren, so muß er wahrhafftig alle Neigungen des Hertzens, durch blosse ausgesuchte Klänge und deren geschickte Zusammenfügung, ohne Worte dergestalt auszudrucken wissen, daß der Zuhörer daraus, als ob es eine wirckliche Rede wäre, den Trieb, den Sinn, die Meinung und den Nachdruck, mit allen dazu gehörigen Ein- und Abschnitten, völlig begreiffen und deutlich verstehen möge. Alsdenn ist es eine Lust! dazu gehöret viel mehr Kunst und eine stärckere Einbildungs-Krafft, wenns einer ohne Worte, als mit derselben Hülffe, zu Wege bringen soll.[4]

An anderer Stelle betont der Hamburger Theoretiker, dass bereits die Festlegung von Thema, Tonart und Taktart unerlässlicher Bestandteil der *inventio* sei.[5] Eigentlich eine Selbstverständlichkeit, ist diese Aussage doch ein Hinweis darauf, dass vor allem für den Improvisator metrische Ungenauigkeiten oder die oft unbewusste Wahl einer Tonart große Risiken bergen. Das Extemporieren eines in dieser Hinsicht klaren, die eigenen Möglichkeiten berücksichtigenden Themas erfordert deshalb einige Übung. Mangelndem Einfallsreichtum kann dabei die folgende Auswahl an *loci topici* aus dem *Vollkommenem Capellmeister* abhelfen.[6]

Bereits Matthesons Skizze einer musikalischen Deutung des *locus notationis*[7] umfasst eine Vielzahl an Erfindungen, die durch die simple Manipulation des Notentextes gewonnen werden können. Mattheson nennt als Möglichkeiten:

- das Spiel mit Notenwerten (rhythmische Veränderungen, Beschränkung auf einen oder wenige Notenwerte),
- die Spiegelung des Notentextes (Umkehrung, Krebs oder Krebsumkehrung),
- die sequenzierende Wiederholung und
- kanonische Imitation.[8]

Einige dieser Möglichkeiten werden im nachfolgenden Exkurs zur *Materialgewinnung durch Zergliederung* eingehender besprochen. Auch das «unergründlich-genannte Meer von den menschlichen Gemüths-Neigungen», das bei Mattheson über den *locus descriptionis* in den Kanon der musikalischen Topik eingebunden ist,[9] wird weiter unten unter Punkt 3 (→ S. 369ff.) behandelt.

Anhand des *locus generis & speciei* (Erfindung aus der ‚Art oder Gattung' einer Sache) verdeutlicht Mattheson, dass bereits die Wahl einer bestimmten Kompositionsweise (z. B. kontrapunktisch-polyphon) oder eines bestimmten Satztyps (z. B. Duo, Trio) Teil der Erfindung ist und einen wesentlichen Einfluss auf die Gestalt einer Komposition oder Improvisation hat.[10]

Die Überlegungen des Improvisators könnten ihren Ausgang aber auch bei seinen Zuhörern nehmen, «welche, nach ihrer verschiedenen Geschicklich- und Fähigkeit, die Erfindung eines Componisten ungemein heraus-

4 Mattheson 1739, S. 207–208.

5 Vgl. ebd., S. 122.

6 Vgl. Mattheson 1739, Kapitel *Von der melodischen Erfindung*, S. 121–132. Für alle folgenden aus diesem Kapitel stammenden Zitate werden lediglich die betreffenden Paragraphen angegeben. Matthesons Aufstellung der «Erfindungs-Qvellen» orientiert sich, seinen eigenen Angaben zufolge (§ 21), an Christoph Weißenborns *Gründlicher Einleitung zur Teutschen und Lateinischen Oratorie* (Weißenborn 1713, S. 223).

7 Der Rhetoriker, wie auch der Dichter, gewinnt bei diesem Erfindungsort aus der Bezeichnung *(notatio)* einer Sache seine Redeinhalte; so z. B. der Dichter Michael Franck, der in seinem Kirchenlied «Ach wie flüchtig, ach wie nichtig» mittels eines Anagramms (Palindroms) das ‚Leben' – von rechts nach links gelesen – mit einem ‚Nebel' vergleicht.

8 Vgl. §§ 25–42.

9 Und zwar, weil in der Musik die Affekte (im Sinne einer *descriptio*) «in Noten beschrieben oder abgemahlet werden» (vgl. § 43).

10 § 50.

locken, und derselben fast mehr, als alles andre, behülfflich seyn können.»[11] Gerade der intime Rahmen einer höfischen Abendgesellschaft bot virtuosen Cembalisten einen Anlass, recht unterhaltsam auf die Charaktereigenschaften *(locus adiunctorum)* der anwesenden Personen anzuspielen:

> Es hat der berühmte Joh. Jac. Froberger [...] auf dem blossen Clavier gantze Geschichte, mit Abmahlung der dabey gegenwärtig-gewesenen, und Theil daran nehmenden Personen, samt ihren Gemüths-Eigenschafften gar wol vorzustellen gewust.[12]

Beim Spiel von Variationen über eine Aria oder über einen ostinaten Bass leistet der *locus oppositorum,* der ‚Erfindungsort der Gegensätze', unschätzbare Dienste. Unterschiedliche Taktarten, «die gegen einander lauffende Bewegungen, das hohe und niedrige, das langsame und geschwinde, das gelinde und hefftige, samt vielen anderen Gegensätzen» sind wirksame Strategien, um der Eintönigkeit entgegenzuwirken.

Der *locus exemplorum,* bei welchem sich der Rhetoriker am Beispiel anderer Autoren orientiert, erlaubt die Anbringung musikalischer Zitate aus Werken anderer Komponisten, «wenn nur feine Muster dazu erwählet, und die Erfindungen bloß imitiret, nicht aber nachgeschrieben und entwendet würden.» Die Anspielung auf bekannte Arien (z. B. aus Bach-Passionen), Choräle oder Liedmelodien bietet darüber hinaus die Möglichkeit, auch rein instrumentale Improvisationen mit ‚Text' zu versehen und dadurch den Affekt des Stückes zu verdeutlichen:

> Aus dem [...] loco testimoniorum ist in der Music der beste Nutz zu machen, wenn man ein von andern verfertigtes Lied, das sonst fast iedermann bekannt ist, so wie zum Exempel die Kirchen-Gesänge etc. auf gewisse Weise an- und einführet, daß es der vorhabenden Materie zum Zeugnisse [= *testimonium*] oder zur Bekräfftigung, als ein citatum oder allegatum diene; welches denn bisweilen von besonders-schönem Nachdruck ist, und für eine gute Erfindung mitgehen kan, zumahl, wenn dergleichen angezogene Sätze gleichsam gerufen kommen, und dabey mit Fleiß und Nachdencken ausgearbeitet werden.[13]

Mattheson kann nicht umhin, am Schluss des Kapitels über die musikalische Erfindung auf eine zutiefst improvisatorische, aus dem Augenblick heraus entsprungene Art der *inventio* hinzuweisen, die von der rhetorischen Topik nicht abgedeckt wird. Um den dafür nötigen Zustand musikalischer Begeisterung zu erreichen, sei es unter anderem hilfreich,

> 1) Wenn man eines vortrefflichen Componisten Arbeit, zumahl dafern derselbe etwa einerley Materie mit der unsrigen behandelt hat, vorher wol ein- und ansiehet.
> 2) Wenn man sich eine Leidenschafft fest eindrückt, und sich gleichsam darin vertiefft, als wäre man in der That andächtig, verliebt, zornig, hönisch, betrübt, erfreuet, u. s. w. dieses ist gewiß der sicherste Weg zu gantz unvermutheten Erfindungen.[14]

Trotz seines umfangreichen Apparats von Erfindungsquellen muss Mattheson doch eingestehen, dass sich die *inventio* «leichter beschreiben, als lehren und lernen» lässt.[15] Um der Ideenlosigkeit bei fehlender Inspiration vorzubeugen, rät deshalb Jacob Adlung für die Improvisation von konzertanten Sätzen, dass man sich «die niedlichsten Themata, sie mögen aus eigener Erfindung herrühren, oder von andern Künstlern herstammen, in einem Büchlein anmerkt, und zur Noth mit sich trägt, weil es besser von statten gehet, wenn der Satz [das Thema, Ritornell o. ä.] uns schon bekannt ist. Denn zum Erfinden ist man nicht allezeit aufgeräumt.»[16]

11 § 61.

12 § 72. Vielleicht verdanken wir auch die Entstehung mancher Stücke François Couperins einer vergleichbaren Situation. Zumindest ist es gut vorstellbar, dass (improvisierte?) musikalische Charakterisierungen ausgewählter Personen unter den Damen und Herren der höfischen Gesellschaft für Amüsement gesorgt haben. Auf alle Fälle ließ sich Couperin in *Les Folies françoises, ou Les Dominos* (aus dem *13me ordre*) von der Vorstellung inspirieren, dass unterschiedliche Affekte in verschiedenfarbigen Kostümen die Bühne eines höfischen Balls betreten.

13 Zu diesem und zu den vorhergehenden Zitaten siehe §§ 80–83. Von der zuletzt genannten Erfindungsmöglichkeit macht z. B. Johann Kuhnau in seiner biblischen Historie *Der Streit zwischen David und Goliath* Gebrauch. Im Abschnitt, der die Furcht der Israeliten vor dem unbesiegbaren Riesen Goliath schildert, erklingt als Cantus firmus der Choral «Aus tiefer Not schrei ich zu dir».

14 § 85 über die «inventio ex abrupto, inopinato, quasi ex enthusiasmo musico».

15 § 2.

16 Adlung 1758, S. 751. Ein solches «‚common-place book' mit Abschriften zahlreicher Muster aus dem Oeuvre bekannter Meister» soll Georg Friedrich Händel besessen und für seine Arbeit verwendet haben (vgl. Krones 1997, Sp. 822–823).

Exkurs 1: Materialgewinnung durch Zergliederung

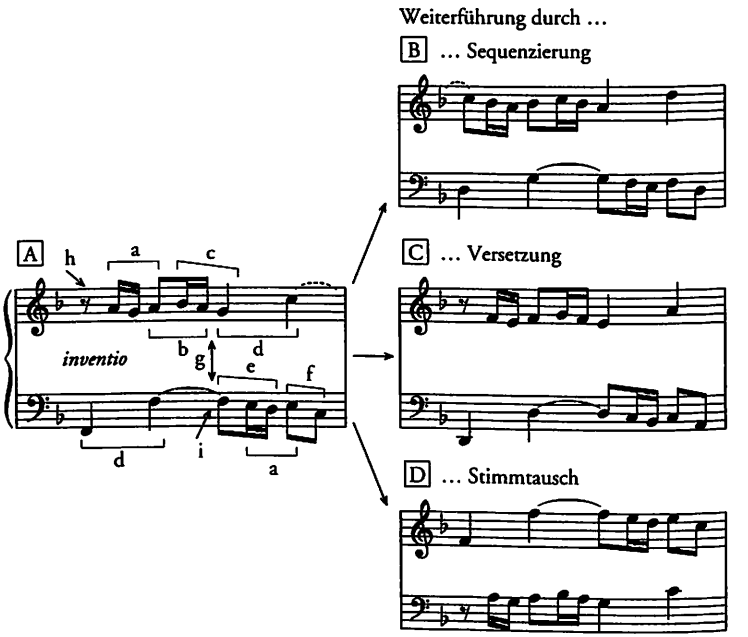
> [Die] Zergliederung. (Distributio.) [...] geschieht, wenn man einen Hauptsatz eines Stückes auf solche Art ausführet, daß man sich bey jedem Theile desselben nach einander besonders aufhält. Wenn man etwa ein Thema zu einer Fuge, das etwas lang wäre, zergliedern wollte, daß man zuerst einen Satz, oder Takt, und alsdann auch das übrige gleichsam zertheilet, ausführte, und folglich alle Theile des Hauptsatzes, als besondere Sätze betrachtete, und durch eine verschiedene Ausführung von einander absonderte. [...] Man kann [aber auch] einen Hauptsatz eines Concerts, oder einer Arie, auf diese Art zergliedern, und da in diesen Stücken der Hauptsatz ohnedieß aus gewissen Abtheilungen besteht: so thut die Zergliederung derselben dabey vortreffliche Wirkung [...].[17]

Wie diese von Johann Adolph Scheibe beschriebene musikalische «Zergliederung» thematischen Materials vor sich gehen kann, demonstriert Johann Christian Kittel (1732–1809) in seinem Buch *Der angehende praktische Organist* in ausführlichen Analysen seiner eigenen Werke. Immer wieder macht er deutlich, wie er zu neuen musikalischen «Gedanken» gelangt, indem er einzelne Strukturelemente aus dem Motivkomplex der *inventio* herauslöst und anders – zum Teil auch in Umkehrung oder krebsgängig – zusammenfügt:

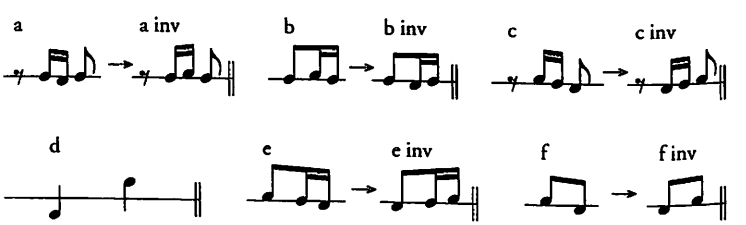
> Wendet und kehret man nehmlich einen melodischen Gedanken auf alle mögliche Weise um, löset man kleinere Theile von ihm ab, um sie sodann unter einander selbst, oder mit fremdartigen kleinen melodischen Figuren zu vermischen, so entstehen daraus andere, welche Abweichungen vom Hauptgedanken scheinen, ohne es ihrer Natur nach zu seyn, und welche im Ganzen wohl angebracht die Einheit befördern und dennoch eine schöne Mannichfaltigkeit herbeiführen.[18]

Führt man sich vor Augen, wie auf diese Art und Weise das gesamte Material einer Improvisation oder Komposition aus deren Anfangstakten abgeleitet wird, fühlt man sich unwillkürlich an den Stil Johann Sebastian Bachs erinnert, dessen Unterricht Kittel in jungen Jahren genoss. Die in *Der angehende praktische Organist* geschilderte Methode der Zergliederung fußt also sehr wahrscheinlich auf Bach'schen Prinzipien und gewährt damit einen Einblick in die Kompositionswerkstatt des Thomaskantors.[19]

Bsp. 1 zeigt den typischen Eröffnungstakt eines hochbarocken Clavierstücks und drei unterschiedliche Möglichkeiten zur Fortspinnung, in denen die *inventio* fast wörtlich beibehalten und lediglich durch eine steigende Sequenzierung (B), die Versetzung in die Unterterz (C) bzw. einen Stimmtausch (D) leicht variiert wiederholt wird. Die *inventio* lässt sich aber auch in Strukturelemente ‚zergliedern' (siehe Bsp. 1-A, Buchstaben a–i), aus denen wiederum mithilfe der Umkehrung *(=inv[ersio])* oder über die Variation des Sprungintervalls (bei d) eine Vielzahl weiterer Motive gewonnen werden kann (Bsp. 2).



Beispiel 1: Eine typische inventio *(A) mit einer Auswahl möglicher Weiterführungen (B, C, D)*

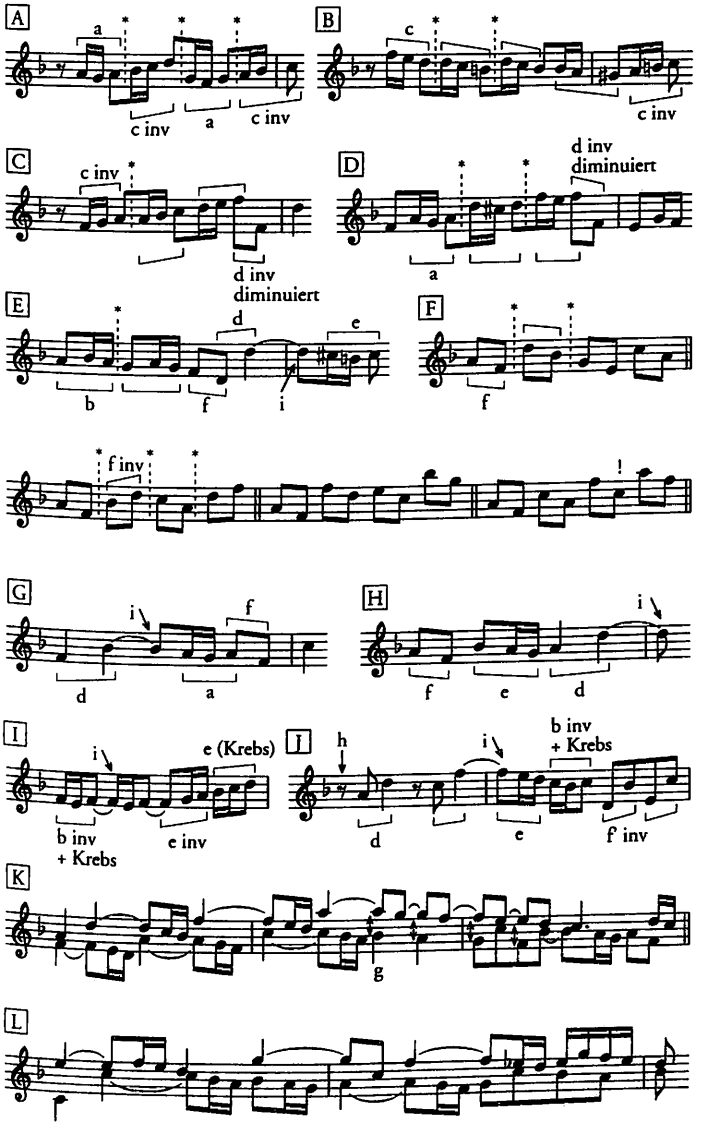


Beispiel 2

17 Scheibe 1745, S. 692–693.

18 Kittel 1803-1808, 1. Teil, S. 12.

19 Kittel weist selbst darauf hin, «daß die Methode, welcher ich mich beim Unterrichte zu bedienen pflege, ganz nach Bachischen Grundsätzen geformt ist und daß ich ihre Güte durch eine mehr als fünfzigjährige Erfahrung im Unterricht erprobt habe.» (Kittel 1803-1808, 1. Teil, S. IV der Vorrede).



Beispiel 3: Einige Möglichkeiten der Strukturelementsynthese

Darüber hinaus bieten auch

- das harmonische Spannungsverhältnis (Vorhalt) auf dem dritten Viertel der *inventio* (g),
- die Pause in der rechten Hand zu Beginn (h) und
- die Überbindung in der linken Hand (i)

Anlass zu neuen Ideen.

All diese Motive lassen sich nun zu neuen Bildungen und Themen vereinen, die aus Strukturelementen der ursprünglichen *inventio* bestehen und daher mit dieser verwandt sind (Bsp. 3). Von entscheidender Bedeutung für deren Kombination ist oft das individuelle Anschlussintervall (in den Beispielen mit * gekennzeichnet). Bsp. 3-E könnte im zweiten Teil des Stücks das neue Thema sein: trotz derselben Motive kommt ein gänzlich anderer Aspekt des thematischen Materials zum Tragen. Die Beispiele für Reihungen des Terzsprungmotivs (F) zeigen nur einige von vielen Möglichkeiten. Die rhythmische Eintönigkeit des Daktylus-Rhythmus (lang-kurz-kurz), der in der *inventio* vorherrscht, kann mithilfe der Krebsumkehrung des Motivs b oder – was auf das gleiche Ergebnis hinausläuft – durch die metrische Versetzung des Motivs a um ein Achtel durchbrochen werden (I, J). Die Strukturelemente g und i sind kennzeichnend für den gebundenen Stil (→ S. 152). Sie erlauben die Konstruktion typischer kontrapunktischer Strukturen (K, L).

All diese Beispiele sollen nur einen ungefähren Eindruck vermitteln, wie mithilfe der Zergliederung einer *inventio* das Material für eine große Zahl verwandter musikalischer Gebilde geschaffen werden kann. Die gewonnene Materialsammlung kann auch zur Figurierung bekannter Satzmodelle (→ S. 34f.) verwendet werden. Auf alle Fälle sollte sie am Anfang jeglicher kompositorischer und improvisatorischer Arbeit mit einem gegebenen oder selbst erfundenen Thema stehen.[20]

Übungen

- Lerne eine Auswahl der Bausteinkombinationen auswendig.
- Harmonisiere und kontrapunktiere diese Kombinationen und transponiere sie in die zu erwartenden Tonarten.
- Figuriere bekannte Kadenzformeln und Satzmodelle mit Hilfe einzelner Strukturelemente der *inventio*.
- Übe die Verknüpfung von einzelnen Bausteinen untereinander oder mit einer abschließenden, figurierten Kadenz.
- Improvisiere kleine Fantasien über das gewählte Thema, möglichst ohne Unterbrechung. Achte dabei auf die ausgewogene Verwendung des gewählten Materials und, wenn möglich, auf die regelgerechte tonartliche Disposition des Stückes (→ Artikel *Modulation* ab S. 305).
- Komponiere ein Stück anhand eines zuvor formulierten Ablaufplans, der die Abfolge der einzelnen Bausteine und den tonartlichen Verlauf festlegt.

20 Ein Beispiel hierzu anhand eines Fugenthemas findet sich im Artikel *Übungsfelder zur Fugenexposition* (→ S. 350, Bsp. 6).

2. *Dispositio* – die klassischen Redeteile

> Wie es bei einem Bauvorhaben nicht genügt, Steine, Bauholz und was sonst zum Bauen dienlich ist, zusammenzutragen, wenn all dies nicht durch handwerkliches Geschick angeordnet und aufgestellt wird, so kann beim Reden eine noch so überreiche Stofffülle nur einen Haufen überschüssigen Materials bilden, wenn die Anordnung *[dispositio]* sie nicht ebenso richtig verteilt und zu einem Verbund zusammenfügt.[21]

Lehrt die *inventio,* wie das nötige Material gesammelt werden kann, widmet sich das Kapitel der *dispositio* der Frage, wie die so zusammengetragenen Redeinhalte geschickt und überzeugend angeordnet werden können. Vor allem vor Gericht, wo es darum geht, den Richter von der Unschuld des eigenen oder der Schuld des gegnerischen Mandanten zu überzeugen, hängt viel davon ab, wie und in welcher Reihenfolge die Argumente und Beweismittel vorgebracht werden. Deshalb wurde in der klassischen Rhetorik für die Gerichtsrede eine mehr oder weniger gleichbleibende Abfolge von Redeteilen gelehrt, die sich in Funktion und Inhalt voneinander unterscheiden:

1. *exordium* – «der Eingang»
2. *narratio* – «eine Historische Nachricht von der vorhabenden Materie»
3. *propositio* – «der Haupt-Satz, davon die Rede vornehmlich handeln soll»
4. *confirmatio* – «die Ausarbeitung und Beweisung des Haupt-Satzes»
5. *confutatio* – «die Ablehnung derer darwider lauffenden irrigen Meynungen»
6. *peroratio* – «der Schluß»[22]

Die Idee, dieses rhetorische Formkonzept auf die Musik zu übertragen, fand allem Anschein nach ihre konsequenteste Umsetzung in den freien Clavierwerken der norddeutschen Organistenschule. Bei den groß angelegten Toccaten und Präludien Buxtehudes, Lübecks, Bruhns' und anderer Meister umrahmt eine längere, im *stylus phantasticus* gestaltete Einleitung *(exordium* und *narratio)* und ein prägnanter, als Orgelpunkt oder mit plagaler I-IV-I-Pendelharmonik gestalteter Schluss *(peroratio)* den ‚argumentativen' Mittelteil. Dieser besteht aus zwei thematisch miteinander verwandten Fugen *(propositio* bzw. *confirmatio),* zwischen denen eine affektreiche, oft stark modulierende Überleitung *(confutatio)* vermittelt.[23]

Bei vielen norddeutschen Präludien jedoch, die nicht selten auch mehr oder weniger als sechs Abschnitte aufweisen, wirft die Identifikation der einzelnen ‚Redeteile' einige Fragen auf. Auch die zahlreichen Versuche, einen ‚rhetorischen' Formplan in Stücken auszumachen, die wesentlich weniger stark gegliedert sind, erscheinen zumindest fragwürdig.[24]

Dennoch birgt das Formkonzept der Rhetorik eine hervorragende Hilfestellung für den Improvisator. Indem er sich als Komponist ganz allgemein mit Fragen der *dispositio* auseinandersetzt, erlangt er zunehmend Routine im Umgang mit formalen Problemen wie der Proportionierung der einzelnen thematischen Teile oder der Abfolge und Gewichtung der Tonarten innerhalb des Formverlaufs. Das Improvisieren oder Komponieren anhand eines zuvor abgefassten Ablaufplans – wie es Mattheson in den folgenden Zeilen schildert – ist also durchaus empfehlenswert:

> Wer sich also, seiner Fertigkeit im Setzen ungeachtet, der oberwehnten Methode [einer vorausplanenden Einrichtung eines Werks], auf gewisse ungezwungene Art bedienen will, der entwerffe etwa auf einem Bogen sein völliges Vorhaben, reisse es auf das gröbste ab, und richte es ordentlich ein, ehe und bevor er zur Ausarbeitung schreitet. Meines wenigen Erachtens ist dieses die allerbeste Weise, dadurch ein Werck sein rechtes Geschicke be-

21 Quintilian 7, Prooemium, 1 («[...] ut opera extruentibus satis non est saxa atque materiam et cetera aedificanti utilia congerere, nisi disponendis eis conlocandisque artificium manus adhibeatur: sic in dicendo quamlibet abundans rerum copia cumulum tantum habeat atque congestum, nisi illas eadem dispositio in ordinem digestas atque inter se commissas devinxerit.»)

22 Die hier verwendeten deutschen Übersetzungen der lateinischen Bezeichnungen finden sich bei Weißenborn 1713, S. 239–240.

23 Vgl. Crivellaro 2014, S. 50–52. Auch J. S. Bachs Cembalo-Toccaten sowie die Orgelpräludien und toccaten BWV 532, 551, 564 und 566 folgen in ihrer formalen Anlage den norddeutschen Vorbildern. (→ Zur *peroratio* in norddeutschen Orgelstücken vgl. auch S. 277).

24 So kann z. B. Matthesons rhetorische Formanalyse einer Marcello-Arie (Mattheson 1739, S. 237–239) nur wenig überzeugen. Sie zwingt allzu oft – ähnlich wie auch Manfred Peters' ‚rhetorische' Analysen Bach'scher Stücke (vgl. Peters 2003) – die Musik in das vorgegebene Raster. Mattheson gesteht selbst ein: «Es würde auch noch, bey aller Richtigkeit, offt sehr pedantisch herauskommen, wenn man sich ängstlich daran binden, und seine Arbeit allemahl nach dieser Schul-Schnur abmessen wollte.» Fast trotzig besteht er aber darauf, dass «bey fleißiger Untersuchung sowol guter Reden als guter Melodien, sich diese Theile, oder die meisten davon, in geschickter Folge wircklich darin antreffen lassen; obgleich manches mahl die Verfasser ehender auf ihren Tod, als auf solchen Leitfaden gedacht haben mögen, sonderlich die Musici.» (Mattheson 1739, S. 235).

kömmt, und ieder Theil so abgemessen werden kan, daß er mit dem andern eine gewisse Verhältniß, Gleichförmigkeit und Uibereinstimmung darlege: maassen dem Gehör nichts auf der Welt lieber ist, denn das.[25]

Anhand eines solchen ‚Ablaufplans', wie Mattheson ihn hier erwähnt, zu improvisieren, schult nach und nach die Fähigkeit, eine entsprechende *dispositio* auch während des Spielens zu entwerfen oder aber ein im Verlauf der Improvisation entstandenes formales Ungleichgewicht spontan zu korrigieren. Gerade in Fragen der Proportionierung der Formteile geschehen leicht Anfängerfehler. Vor allem das *exordium* eines Stückes sollte den eigenen Fähigkeiten entsprechen:

Viele fangen ein Ding mit solcher Freigebigkeit an, daß sie es zuletzt gar nicht in gleichen Schritten ausführen können: über selbige klagte schon Horatz zu seiner Zeit etwa also: Ein Zober [Zuber] sollte es seyn; und ward ein Krügelein.[26]

Um diesen Fehler bei der Fugenimprovisation zu vermeiden, gibt Sebastian Prixner äußerst praktische Ratschläge, aus denen wohl die Erfahrung eines geübten Improvisators spricht:

[...] der Gedanken soll kurz seyn: und eben dieses ist der Vortheil der Organisten, dessen Gedächtniße ein kurzes Konzept getreuer, und zur Ausführung bequemer seyn dörfte, besonders, wenn ohne Vorbereitung, oder so zu reden ex tempore, fugmäßig perorirt [= vorgetragen] werden sollte. Auch meynte ich, ein geschmackvoller, angenehmer Gedanken würde dem Zuhörer die Zeit kürzer machen, als ein finsteres, dem Organisten so mühsames, als dem Zuhörer abgeschmacktes Geplauder. [...] Nie soll meines Erachtens zu geschwinde angefangen werden, um nicht auf Sandbänke aufzufahren.[27]

Oft trübt aber auch eine ungeschickte *peroratio* den Eindruck einer ansonsten gelungenen Improvisation. Mattheson rät, «im Nachspiel beiläuffig, gantz unerwartet Veränderungen an[zu]bringen, die einen angenehmen Eindruck hinterlassen»,[28] und nennt die rhetorische Figur der *abruptio* (→ S. 378f.) als einfaches und wirksames Mittel zur Schlussgestaltung. Generell empfiehlt er für jeden Formteil die Grundregel der Redner zu beachten, «daß sie die stärckesten Gründe zuerst; hernach in der Mitte die schwächern; und zuletzt wiederum bündige Schlüsse anbringen.»[29] Die Gründe hierfür leuchten unmittelbar ein: Welches Publikum würde nicht in seiner Aufmerksamkeit ermüden, wenn der Redner die Intensität seines Vortrags nicht variiert? Für den Improvisator bedeutet dies, planvoll vorzugehen und sein Material so einzuteilen, dass nicht schon im Mittelteil das ‚gesamte Pulver verschossen' ist.

3. *Elocutio* – Affekte zum Ausdruck bringen

Die Lehre von der *elocutio* (‚Ausdruck') befasst sich damit, wie die bisher gesammelten und in eine bestimmte Ordnung gebrachten Gedanken in Worte zu fassen sind. Spätestens an diesem Punkt wird der Rhetoriklehrer auf die drei *officia oratoris,* die ‚(Haupt-)Aufgaben des Redners' zu sprechen kommen und seine Schüler darauf hinweisen, dass jeder gute Redner in erster Linie darauf achten müsse, seine Zuhörer

- mit überzeugenden Schlussfolgerungen zu belehren *(docere),*
- durch eine kunstvolle Ausdrucksweise deren Aufmerksamkeit und Wohlwollen zu gewinnen *(delectare)* und
- über den Schmuck der Rede und die gekonnte Verwendung passender Figuren emotional zu packen *(movere).*

Für Letzteres gibt Quintilian folgendes Beispiel:

Zweifellos erfasst derjenige, der sagt: «Die Gemeinde ist erobert worden», alles, was nur ein solcher Schicksalsschlag enthält. Jedoch berührt und beeindruckt uns diese knappe Nachricht kaum. Wenn du dagegen das entfalten würdest, was alles das eine Wort enthält, dann wird das Flammenmeer erscheinen, das sich über Häuser und Tempel ergossen hat, das Krachen einstürzender Dächer und das Getöse, das sich aus dem Lärmen unterschiedlichster Geräusche zusammensetzt. Du wirst das ungewisse Fliehen der Menschen vor Augen stellen, die letzte Umarmung, in der manche an

25 Mattheson 1739, S. 240. Auch Quintilian (vgl. 10, 7, 25f.) sieht es als eine der besten Übungen für die Improvisation einer Rede, deren Stoff in Gedanken durchzugehen.
26 Mattheson 1739, S. 235.
27 Prixner 1789, S. 189–190.
28 Mattheson 1739, S. 237.
29 Ebd., S. 239.

> den ihren hängen, das Weinen der Kinder und Frauen und die Greise, die ein unseliges Schicksal bis zu diesem Tag am Leben erhalten hat.[30]

Erst durch die Ausschmückung eines einfachen Sachverhalts vermag also der Redner bei seinem Publikum bestimmte Affekte zu wecken. Und zwar durchaus mit Absicht; weiß er doch darum, dass er seine Zuhörer ohne deren emotionale Anteilnahme nie ganz überzeugen können wird.

Zieht man in Betracht, dass im Barock Musik als ‚Sprache der Gefühle' vor allem Affekte zum Ausdruck bringen will, verwundert es nicht, dass immer wieder Versuche unternommen wurden, die in dieser Hinsicht bedeutsame Figurenlehre der Rhetorik auf die Musik zu übertragen. (Mehr hierzu im nachfolgenden Exkurs zu ausgewählten musikalischen und rhetorischen Figuren.)

Aber auch rein musikalische Phänomene, wie zum Beispiel die verschiedenen Tonarten, werden im musiktheoretischen Schrifttum des 16. bis 18. Jahrhunderts immer wieder mit bestimmten Affekten in Verbindung gebracht.[31] Johann David Heinichen (1683–1729) bezieht gegen diese Ansicht in einer ausführlichen Fußnote seines Hauptwerks *Der General-Bass in der Composition* Stellung und bezeichnet es als «lauter Tand [...], was von denen alten *de proprietates modorum* [Tonartencharakteristiken] geschrieben und nachgeschrieben worden, als ob ein Modus lustig, der andere traurig, der 3te devot, heroisch, kriegerisch etc. seyn sollte.»[32] Denn eine solche Zuweisung müsste schon angesichts unterschiedlicher Temperierungssysteme und stark differierender Stimmtonhöhen «alle Augenblick Schiffbruch leiden». Die Wahl der Tonart hänge vielmehr von anderen Faktoren ab, so zum Beispiel schlicht von den Vorlieben der Komponisten, welche oft generell, oder aber für den Ausdruck eines bestimmten Affekts bestimmte Tonarten bevorzugen würden. Und schon allein die Notwendigkeit zur Abwechslung («die Veränderung ist überall die Seele der Music») führe dazu, dass – vor allem in umfangreichen Werken – ein- und derselbe Affekt nicht immer in der gleichen Tonart ausgedrückt werden könne. Daneben spielten oft auch die Vorgaben des gewählten Instrumentariums in die Wahl der Tonart mit hinein, oder sogar die Fähigkeiten der Sängerinnen und Sänger, denen die Komponisten ihre Arien ‚auf den Leib zu schneidern' hätten.[33]

Dieser Kritik Heinichens stehen, um nur einige wenige Namen zu nennen, Äußerungen Marc-Antoine Charpentiers, Johann Matthesons oder Justin-Heinrich Knechts entgegen. Bei den meisten Autoren überlagern sich die traditionelle, zum Teil aus der Antike stammende Charakteristik der ‚Kirchentonarten',[34] die Vorstellung von zunehmender Helligkeit oder Dunkelheit bei auf- bzw. absteigender Bewegung im Quintenzirkel und die Zuordnung einiger Tonarten an ein bestimmtes Instrumentarium (z. B. D-Dur als ‚strahlende' Trompetentonart).[35] Solche Konventionen leugnet auch Heinichen nicht; er argumentiert aber zurecht, dass aus der Tatsache, dass in einer Tonart mehrere «tendre, plaintive oder ernsthaffte Arien» überliefert seien, oft auf deren grundlegenden Charakter geschlossen werde, was aber «ärger, als falsch ist, und mit 1000. schönen Exemplis in contrarium, kann erwiesen werden».[36]

Anstelle der eher subjektiven Wahl einer bestimmten Tonart standen dem Komponisten der Barockzeit aber noch andere Möglichkeiten zur Verfügung, um Affekte auszudrücken, die auch der heutige Improvisator mit Gewinn nutzen kann. So zum Beispiel die Wahl des Metrums und Tempos, die harmonische Gestaltung des Stücks oder auch die bevorzugte Verwendung gewisser Intervalle. Die folgende Übersicht mit ausgewählten Quellentexten mag hier ebenso Anregung sein wie der im Anschluss daran eingeschobene Exkurs zur musikalischen Figurenlehre.

30 Quintilian 8, 3, 67–68 («sine dubio [...] qui dicit expugnatam esse civitatem, complectitur omnia, quaecumque talis fortuna recipit, sed in adfectus minus penetrat brevis hic velut nuntius. at si aperias haec, quae verbo uno inclusa erant, apparebunt effusae per domus ac templa flammae et ruentium tectorum fragor et ex diversis clamoribus unus quidam sonus, aliorum fuga incerta, alii extremo complexu suorum cohaerentes et infantium feminarumque ploratus et male usque in illum diem servati fato senes».)

31 Vgl. Auhagen 1983.

32 Heinichen 1728, S. 83–87. An dieser Stelle finden sich auch die folgenden, nicht weiter nachgewiesenen Zitate.

33 Heinichen spricht wohl aus eigener leidvoller Erfahrung, wenn er klagt, dass «manche übel praedestinirte Creaturen kaum 3. oder 4. gute Tone im Halse haben, nach welchen der Componist seine Composition martyrisiren muß, wofern er dem Monsieur, oder der Madame nicht incommod fallen will.» (Heinichen 1728, S. 86).

34 Für eine umfassende Übersicht über die Quellen des 16. Jahrhunderts zu dieser Thematik vgl. Smith 2011, S. 165–231.

35 Vgl. Auhagen 1983, S. 13–71.

36 Heinichen 1728, S. 85.

Ausgewählte Quellentexte zum Affektausdruck

1. Freude und Traurigkeit[37]

Da [...] die Freude durch Ausbreitung unsrer Lebens-Geister empfunden wird, so folget vernünfftiger und natürlicher Weise, daß ich diesen Affect am besten durch weite und erweiterte Intervalle ausdrücken könne.

[...] daß die Freude, ein sehr hoher Grad der sinnlichen Lust oder des sinnlichen Vergnügens, eine geschwinde Bewegung, eine lebhafte und triumphirende Melodie, in welcher die weitern Klangstuffen vorzüglich gebraucht werden, und einen herrschenden consonirenden Grund der Harmonie erfordert.

[..] daß die Traurigkeit, ein sehr hoher Grad des sinnlichen Misvergnügens oder Verdrusses, in langsamer Bewegung, mit einer matten und schläfrigen Melodie, die mit vielen Seufzern unterbrochen ist, und oft wohl gar mitten in einem Worte gleichsam ersticket, in welcher die engern Klangstuffen vorzüglich gebraucht werden, und welche auf eine herrschende dissonirende Harmonie erbauet wird, auszudrücken ist.

Die Traurigkeit besitzet kein geringes im Lande der Affecten. In geistlichen Sachen, wo diese Leidenschafft am heilsamsten und beweglichsten ist, gehöret ihr alles zu, was Reu und Leid, Busse, Zerknirschung, Klage und Erkenntniß unsers Elendes in sich hält.[38]

2. Liebe und Hass

Wenn wir [...] erwegen, daß die Liebe eigentlich eine Zerstreuung der Geister zum Grunde hat, so werden wir uns billig in der Setz-Kunst darnach richten, und mit gleichförmigen Verhältnissen der Klänge *(intervallis n.[on] diffusis & luxuriantibus)* [d. h. nicht mit weiten und ausschweifenden Intervallen] zu Wercke gehen. [...] Hiebey kömt es nun hauptsächlich darauf an, daß ein Componist genau unterscheide, welchen Grad, welche Art oder Gattung der Liebe er vor sich findet, oder zu seinem Unterwurff erwehlet. [...] Ein Verfasser verliebter Sätze muß seine eigene Erfahrung [...] allerdings hiebey zu Rathe ziehen, so wird er an sich, und an seinem Affect selber, das beste Muster antreffen, darnach er seine Ausdrücken in den Klängen einrichten könne. Hat er aber von sothaner edlen Leidenschafft keine persönliche Empfindung, oder kein rechtes lebhaftes Gefühl, so gebe er sich ja nicht damit ab: denn es wird ihm eher in allen andern Dingen glücken, als in dieser gar zu zärtlichen Neigung.

Daß die ruhige und stille Liebe, bey einer herrschenden consonirenden Harmonie, mit sanften, angenehmen, schmeichelnden Melodien, in mäßiger Bewegung, auszudrücken ist. Wenn die Liebe, nach Verschiedenheit der Umstände, mit Furcht, Schrecken, Zweifelmuth, u.s.w. vermischt wird: so muß ihr Ausdruck in gehörigem Verhältnis mit daher genommen werden.

[...] Daß der Haß, das Gegentheil der Liebe, mit einer widerwärtigen, rauhen Harmonie und proportionirten [mehrfach unterbrochenen] Melodie vorzustellen ist; [...] daß der Neid oder die Misgunst, ein Misvergnügen über des andern Glück, und Schwester des Haßes, murrende und verdrießliche Töne verlanget; [...] daß der Zorn, ein sehr heftiger Verdruß über ein uns zugefügtes Unrecht, der mit einem Haße des Beleidigers verbunden ist, mit geschwinden Tiraden auflaufender Noten, bey einer plötzlichen und öftern Abwechselung des Baßes, in sehr heftiger Bewegung und mit scharfen schreienden Dißonanzen auszudrücken ist.

Was den Zorn, den Eifer, die Rache, die Wut, den Grimm, und alle denselben anverwandte gewaltige Bewegungen des Gemüths betrifft, so [...] ist es auch eben nicht genug, wenn man bey jenen nur tüchtig hineinrumpelt, groben Lerm macht und tapffer raset: es will hier nicht bloß mit vielgeschwänzten Klang-Zeichen ausgerichtet seyn, wie man-

37 Die folgenden Texte stammen zum einen aus Marpurgs *Kritischen Briefen über die Tonkunst* (Marpurg 1759/1764, 2. Teil, S. 273–276; die betreffenden Zitate beginnen alle mit ‚dass'), zum andern aus Matthesons *Vollkommenem Capellmeister* (Mattheson 1739, S. 16–19). Marpurgs Text handelt zwar nur von den Möglichkeiten des Affektausdrucks in Rezitativen; seine Beschreibungen können aber auch problemlos auf andere Gattungen übertragen werden. Matthesons Darstellung liegt die zeitgenössische, von Descartes stammende Vorstellung zugrunde, dass «Lebens-Geister» (modern gesprochen: Nervenimpulse) via Zirbeldrüse auf den Geist des Menschen einwirken und die Affekte hervorrufen.

38 An der gleichen Stelle fügt Mattheson hinzu: «Nächst der Liebe muß einer, der die Traurigkeit im Klange wol vorstellen will, selbige vielmehr, als die übrigen Leidenschafften, fühlen und empfinden; sonst werden alle so genannte *loci topici* [...] in den Brunnen fallen. Die Ursache ist, daß traurig seyn und verliebt seyn zwey gantz nahe mit einander verwandte Dinge sind.» (Mattheson 1739, S. 17, § 68).

cher denckt; sondern eine iede dieser herben Eigenschafften erfordert ihre besondere Weise, und will, des starcken Ausdrucks ungeachtet, doch mit einer geziemend singenden Art versehen seyn.[39]

3. Hoffnung und Furcht

Die Hoffnung ist eine angenehme und schmeichlende Sache: sie bestehet aus einem freudigen Verlangen, welches mit einer gewissen Hertzhafftigkeit das Gemüth einnimt. Daher denn dieser Affect die lieblichste Führung der Stimme und süsseste Klang-Mischung von der Welt erheischet, denen das muthige Verlangen gleichsam zum Sporn dienet; doch so, dass obgleich die Freude nur mäßig ist, die Hertzhafftigkeit doch alles belebet und ermuntert, welches die beste Fügung und Vereinigung der Klänge in der Setz-Kunst abgibt.

Daß die Hofnung, ein Vergnügen über ein, unserer Meynung nach, uns bevorstehendes Gut, durch männliche, etwas stolze und frolockende Melodien auszudrücken ist. Ein sehr hoher Grad derselben ist die Zuversicht.

Was der Hoffnung gewisser maassen entgegen zu stellen ist, und folglich zur wiedrigen Einrichtung der Klänge Anlaß gibt, nennet man Furcht, Kleinmüthigkeit, verzagtes Wesen. etc. [...] Die Verzweifflung, gleichwie sie der äusserste Grad und Rand ist, dahin uns die grausame Furcht bringen kann, so stehet leicht zu ermessen, daß uns diese Leidenschafft in unsern Klängen, um sie natürlich auszudrücken, auf sonderbare Extremitaeten von allerley Gattung, ja auf das äusserste leiten, und daher zu ungemeinen Fällen und seltsamen ungereimten tollen Ton-Fügungen bringen kan.

Daß Furcht, Angst, Bangigkeit etc. das Gegentheil der Hofnung, nemlich ein Misvergnügen über ein vermeintlich bevorstehendes Uebel, mit zitternden und abgebrochenen Tönen, mehr in die Tiefe als Höhe vorzustellen ist.

4. Zufriedenheit (Gelassenheit) und Reue

[Die Gelassenheit kann] auf das allerartigste mittelst einer sanfften Einstimmigkeit natürlich vorgestellet werden [...].

[...] daß die Zufriedenheit, ein Vergnügen über das Gute, was wir ausgeübet zu haben vermeinen, ihren Ausdruck von der Freude entlehnet, und eine vergnügt gesetzte, ruhige Melodie verlanget. Aus dieser Quelle fließet der Ausdruck für die Gelassenheit, Geduld, ingleichen Trost etc.

Daß die Reue, das Gegentheil der Zufriedenheit, nemlich ein Misvergnügen über das Böse, was wir gethan zu haben glauben, ihren Ausdruck von der Traurigkeit entlehnet, und eine unruhige, klagende Melodie erfordert.

5. Weitere und gemischte Affekte

Daß das Verlangen, ein Verdruß über das lange Aussenbleiben eines vermeinten Gutes, mit gezogenen, matten Tönen auszudrücken ist.

[...] daß Vermeßenheit, Verwegenheit, ingleichen Stolz, Aufgeblasenheit, etc. mit trotzig pathetisch steigenden Melodien auszudrücken ist;

[...] daß Bescheidenheit und Demuth, dem Stolz entgegen gesetzte Tugenden, einen sanften mit gelinden Dißonanzen vermischten Ausdruck verlangen;

[...] daß die Unschuld sich des Schäferstyls [Pastorale] hauptsächlich bedienet;

[...] daß das Lachen und Scherzen mit Tönen der Freude, und das Weinen mit Tönen der Traurigkeit abgebildet werden muß;

[...] daß der Zweifelmuth oder der Wankelmuth, ein Wechsel der Freude und Traurigkeit über etwas Gutes, von dessen Erhaltung man noch nicht versichert ist, durch abwechselnde Hofnung und Furcht vorzustellen ist.

[...] daß das Mitleid oder Erbarmen, ein gemischter Affect, der aus der Liebe gegen jemanden, und aus dem Misvergnügen über desselben Unglück entspringet, mit sanften und gelinden, doch dabey klagenden und ächzenden Melodien, in langsamer Bewegung, bey öfters einige Zeit liegen bleibendem Baße auszudrücken ist.

Daß die Eifersucht, ein aus Liebe, Haß, und Neid zusammengesetzter Affect, mit wankenden, und bald leisen, bald stärkern, verwegnen, scheltenden, und bald wieder beweglichen und seufzenden Tönen, bald in langsamer, bald in geschwinderer Bewegung vorzustellen ist.

39 Carl Philipp Emanuel Bach warnt davor, Zorn, Raserei und ähnliche Affekte durch eine «übertriebene Gewalt des Anschlags» darzustellen. Anstatt auf dem Instrument zu wüten, sollte man vielmehr «durch harmonische und melodische Figuren» den entsprechenden Ausdruck erreichen (C. P. E. Bach 1753-1762, 1. Teil, S. 118).

6. Der Affektgehalt der Intervalle nach Kirnberger[40]

Daß der Ausdruck in der Melodie grossentheils mit von den Fortschreitungen abhängt, bedarf wol keines Beweises. Indessen ist es unmöglich genau zu bestimmen, aus welchen Fortschreitungen ein melodischer Satz zusammengesetzt seyn müsse, der diesen oder jenen Ausdruck haben soll. Jedes Intervall hat gleichsam seinen eigenen Ausdruck, der aber durch die Harmonie, und durch die verschiedene Art ihrer Anbringung sehr abgeändert oder ganz verloren gehen kann. Demohngeachtet, wenn man blos auf die Fortschreitungen einer Melodie ohne Rücksicht auf die übrigen Nebenumstände sieht, so lassen sich die Intervallen ohngefähr also charakterisiren:

Im Steigen.	**Im Fallen.**
Die übermäßige Prime, ängstlich.	Die übermäßige Prime äußerst traurig.
Die kleine Secunde traurig; die große angenehm auch pathetisch; die übermäßige schmachtend.	Die kleine Secunde angenehm; die grosse ernsthaft, beruhigend; die übermäßige klagend, zärtlich, schmeichelnd.
Die kleine Terz, traurig, wehmüthig; die grosse vergnügt.	Die verminderte Terz sehr wehmüthig, zärtlich; die kleine gelassen, mäßig vergnügt; die grosse pathetisch, auch melancholisch.
Die verminderte Quarte, wehmüthig, klagend; die kleine [reine] fröhlich; die grosse traurig, die übermäßige oder der Triton heftig.	Die verminderte Quarte wehmüthig, ängstlich; die kleine [reine] gelassen, zufrieden; die grosse sehr niedergeschlagen; die übermäßige oder der Triton sinkend traurig.
Die kleine Quinte weichlich; die falsche anmuthig, bittend; die vollkommene frölich, muthig; die übermäßige ängstlich.	Die kleine Quinte zärtlich traurig; die falsche bittend; die vollkommene zufrieden, beruhigend; die übermäßige schreckhaft, (kömmt nur im Baß vor.)
Die kleine Sexte wehmüthig, bittend, schmeichelnd; die grosse lustig, auffahrend, heftig; die übermäßige kömmt in der Melodie nicht vor.	Die kleine Sexte niedergeschlagen; die grosse etwas schreckhaft; die übermäßige kömmt in der Melodie nicht vor.
Die verminderte Septime schmerzhaft; die kleine zärtlich, traurig, auch unentschlossen; die grosse heftig, wütend, im Ausdruck der Verzweifelung.	Die verminderte Septime wehklagend; die kleine etwas fürchterlich; die grosse schreklich fürchterlich.
Die Oktave frölich, muthig, aufmunternd.	Die Oktave sehr beruhigend.

40 Kirnberger 1776-1779, 2. Teil, Bd. 1, S. 103–104. Kirnberger unterscheidet in seiner Intervalltheorie (dargelegt von ihm und einem seiner Schüler in *Sulzers Allgemeiner Theorie der Schönen Künste*) zwischen «grosser Quarte» und «kleiner Quinte» einerseits bzw. «übermäßiger Quarte» und «falscher Quinte» andererseits. Erstere sind Bestandteil des verminderten Dreiklangs der VII. Stufe in Dur bzw. der II. in Moll, letztere Bestandteil eines Dominantseptakkords. Beispielsweise bilden die Töne f und h eine «übermäßige Quarte» bzw. «falsche Quinte», wenn sich die dazugehörige Harmonie in einer dominantischen Fortschreitung nach C-Dur oder c-Moll auflöst. Das gleiche Intervall bildet aber das (in harmonischer Hinsicht weniger dissonante) Intervall einer «grossen Quarte» bzw. «kleinen Quinte», wenn es zu einem verminderten Dreiklang h-d-f gehört, dem eine c-Moll- oder E-Dur-Harmonie folgt (vgl. Sulzer 1792-1799, Artikel «Triton», Bd. 4, S. 603 und Artikel «Quinte (falsche)», Bd. 3, S. 758–759).

Übungen

- Versuche den Affekt von Stücken aus der Musikliteratur zu bestimmen.
- Improvisiere eine Chaconne oder Passacaglia und wechsle bei jeder Variation in einen anderen, möglichst gegensätzlichen Affekt.
- Erfinde das Thema *(inventio)* zu einer Improvisation, das einen selbst gewählten oder von anderen vorgeschlagenen Affekt möglichst klar ausdrückt. Nutze die Möglichkeiten der Tonartencharakteristik, unterschiedlicher Taktarten und des bevorzugten Einsatzes von Intervallen und rhetorischen Figuren, die dem angestrebten Affekt entsprechen; erprobe auch Matthesons *loci topici* (siehe oben) als Inspirationsquelle.
- Improvisiere kurze, aus diesen Themen entwickelte Stücke.
- Errate den Affekt von Improvisationen anderer Spieler.

Exkurs 2: Musikalische und rhetorische Figuren – eine Einführung

> Man wird mir allerdings Recht geben, wenn ich behaupte, daß die Figuren der musikalischen Schreibart den größten Nachdruck und eine ungemeine Stärke geben. [...] Es ist damit in der Musik eben so, als in der Redekunst und Dichtkunst, beschaffen. Diese beyden freyen Künste würden weder Feuer, noch rührendes Wesen behalten, wenn man ihnen den Gebrauch der Figuren entziehen wollte. Kann man wohl ohne sie die Gemüthsbewegungen erregen und ausdrücken? Keinesweges. Die Figuren sind ja selbst eine Sprache der Affecten [...].[41]

Über die Jahrhunderte und alle Sprachgrenzen hinweg wurde in der Rhetoriklehre der Versuch unternommen, bildhafte Ausdrucksformen und sprachliche Stilmittel systematisch zu erfassen und ihre affektive Wirkung zu taxieren. Diese sogenannte ‚Figurenlehre' stellt eines der schwierigsten Kapitel der Redekunst dar, das Karl-Heinz Göttert in seiner *Einführung in die Rhetorik* äußerst treffend so charakterisiert:

> Der sprachliche Schmuck stellt ohne jede Frage das meistabgehandelte Kapitel der Rhetorik dar – und ist zugleich dasjenige, das die größte Verachtung auf sich gezogen hat. Der Grund dafür liegt in den berüchtigten Listen, in denen die einzelnen Schmuckformen oder Stilmittel ohne jeden Sinn für ihren Zusammenhang und vor allem für ihre spezifische sprachliche Leistung (zum Auswendiglernen) aufgezählt wurden. Eine bloße Zusammenstellung aber nützt schon deshalb wenig, weil die Fakten jeden Raster überwuchern.[42]

Trotz der hier angesprochenen Mängel und der zusätzlichen Schwierigkeit, dass für viele Stilmittel sowohl dessen ursprünglicher griechischer Name als auch dessen Übersetzung ins Lateinische in Gebrauch war, gehörte die Figurenlehre zum unverzichtbaren ‚Schulstoff' im Fach Rhetorik. Schon allein wegen der zahlreichen Analogien zwischen dem Vortrag einer Rede und demjenigen eines Musikstücks haben vom 16. bis 18. Jahrhundert mehrere Musiktheoretiker den Versuch unternommen, eine musikalische Figurenlehre zu formulieren. Aber auch hier setzen sich die Widersprüche fort, obwohl, oder gerade weil die zum Teil von der Rhetoriklehre übernommene Terminologie den Eindruck einer gewissen Einheitlichkeit entstehen lässt. Denn die einzelnen Autoren unterscheiden sich sowohl in ihrer Zielsetzung als auch in der Wahl der musikalischen Phänomene, die sie als ‚Figuren' beschreiben. Darüber hinaus befassen sich die relevanten Quellen, verstreut über einen Zeitraum von zwei Jahrhunderten, mit äußerst unterschiedlichen Musikstilen. Joachim Burmeisters Schriften zum Beispiel konzentrieren sich auf die kompositorischen Besonderheiten der Vokalpolyphonie der Spätrenaissance, Christoph Bernhard dagegen auf die satztechnischen Freiheiten der frühbarocken Monodie. Viele Autoren schreiben lediglich von älteren Quellen ab, ohne einen eigenen Beitrag zu liefern, wieder andere verwenden Figurennamen zur Beschreibung der hochbarocken Verzierungspraxis.

Der im 20. Jahrhundert unternommene Versuch, aus diesen wenigen Angaben eine in sich kohärente ‚musikalische Figurenlehre' der Renaissance- und Barockmusik zu rekonstruieren, ist deshalb zumindest aus historischer Sicht recht fragwürdig.[43] Es lässt sich jedoch nicht leugnen, dass die – bewusste oder unbewusste – Anwendung rhetorischer Figuren gängiger Bestandteil der Handwerkslehre für den angehenden Komponisten (und natürlich auch Improvisator) war. Sie ist in dieser Hinsicht auch heute noch von entscheidender Bedeutung für das Verständnis der barocken ‚Musiksprache'. Darüber hinaus beugt der Transfer eines rhetorischen Zugangs auf musikalische Sachverhalte der Ideenlosigkeit vor und verhilft zu einer ‚sprechenden' Artikulation musikalischer Gedanken.

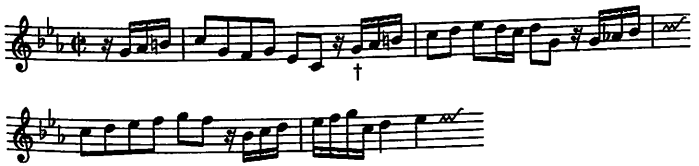
Wie bereits erwähnt, verfolgt die Ausschmückung der Rede mit Figuren zum einen das Ziel, durch kunstvolle Formulierungen die Aufmerksamkeit des Publikums zu gewinnen und wach zu halten *(delectare)*; zum anderen wird damit aber auch die emotionale Erregung des Sprechenden zum Ausdruck gebracht und das (Mit-)Gefühl der Zuhörer geweckt *(movere)*. In dieser Hinsicht gehören Wiederholungen von Worten oder Wortgruppen zu den einfachsten, aber auch wirkungsvollsten rhetorischen Figuren:

> Wenn nämlich das Gemüth in einer heftigen Bewegung ist, und gern will, daß man seine Meynung wohl fassen solle: so ist es ihm nicht genug, daß er die Sache einmal sagt; sondern er sagts zwey, dreymal nach einander, damit man ja den Nachdruck seiner Worte recht einsehen möge.[44]

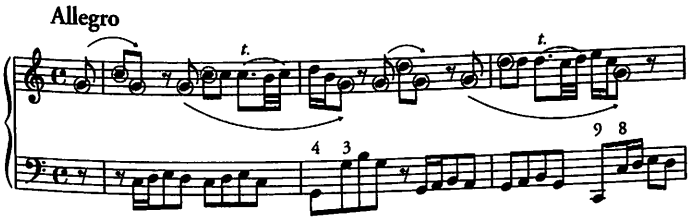
41 Scheibe 1745, S. 683.
42 Göttert 2009, S. 45.
43 Vgl. Klassen 2001. Als ausgewählte Standardwerke zur ‚musikalischen Rhetorik' (mit zahlreichen Hinweisen für weiterführende Literatur) sind hier Unger 1941 und Bartel 1997 zu nennen. Eine lesenswerte Einzelstudie mit zahlreichen Beispielen aus dem Orgelschaffen J. S. Bachs bietet Meister 1994.
44 Gottsched 1742, S. 322.

Zu den Wiederholungsfiguren gehört zum Beispiel die *anâphora (repetitio)*, bei der mehrere aufeinander folgende Sätze oder Verse mit demselben Wort oder derselben Wortgruppe beginnen. Der Vergleich zur Musik liegt für Mattheson auf der Hand:

> Was ist wohl gebräuchlicher, als die Anaphora in der melodischen Setz-Kunst, wo eben dieselbe Klang-Folge, die schon vorgewesen ist, im Anfange verschiedener nächsten Clauseln wiederholet wird, und eine relationem oder Beziehung macht.[45]



Die Rhetoriklehre unterscheidet eine Vielzahl von Wiederholungsfiguren mit je eigenem Namen, je nachdem, ob der Anfang oder das Ende zweier aufeinander folgender Sätze (oder Teilsätze) gleich sind. Auf eine vollständige Aufzählung all dieser, der «Systematisierungswut»[46] antiker Rhetoriklehrer entsprungenen Fachtermini kann hier aber getrost verzichtet werden.



Beispiel 4: Pietro Antonio Locatelli, Beginn des zweiten Satzes der Violinsonate op. 8, Nr. 4 (Amsterdam 1746)

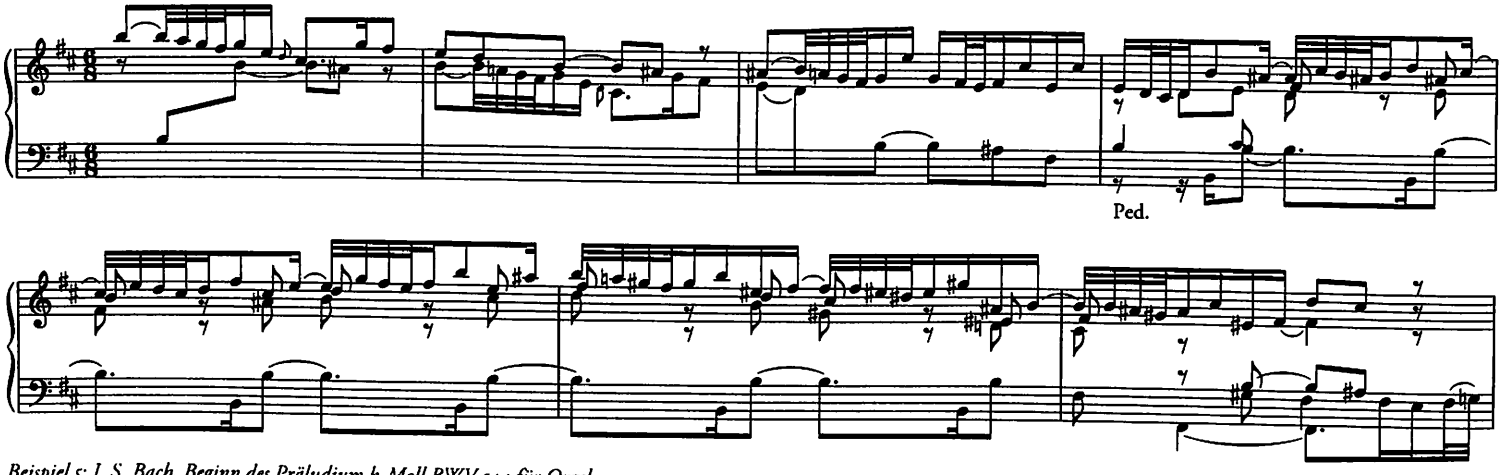
Johann Christoph Gottscheds Exempel für eine *epizeuxis* aus der Feder des seinerzeit bekannten Kanzelredners Johann Lorenz Mosheim («Es ist nichts, es ist nichts mit dem Verlangen nach der Unsterblichkeit in dieser Welt!»)[47] sei nur deswegen erwähnt, weil es unmittelbar eine musikalische Assoziation weckt: Wer denkt nicht sofort an die Stelle «Es ist nun nichts Verdammliches an denen, die in Christo Jesu sind» aus Johann Sebastian Bachs Motette «Jesu meine Freude»? In beiden Fällen kann die Fügung ihre Wirkung aber nur dann entfalten, wenn vor der Wiederholung des Wortes ‚nichts' eine Pause eingeschaltet wird. Doch auch in der Instrumentalmusik lässt sich diese rhetorische Figur, die «dasselbe Wort gleich hinter einander im Anfang eines Satzes wiederholt»,[48] mit Gewinn anbringen (Bsp. 4).
In diesem Allegro wird jedoch nicht nur der Quartauftakt g^1-c^2 (und später der Quintauftakt g^1-d^2) der Violine wiederholt. Wie im Beispiel skizziert, erklingt auch die dazugehörige Dreitongruppe mehrmals «mit einem Zusatze, der noch einen besondern Nachdruck verursachet».[49] Der Dichter spricht in diesem Falle von einer *paronomasia*. Johann Adolph Scheibe beschreibt weitere Möglichkeiten, wie sich diese Figur in Musik umsetzen lässt:

> Man wiederholet ferner einige Sätze, mit der Bezeichnung: gelinde (piano) und stark. (forte.) Imgleichen wiederholet man auch die letztern Noten eines Satzes, der vorher von allen Stimmen gespielet worden, nur mit einer, oder zwo Stimmen allein. [...] Allemal aber muß solches den Nachdruck der Sache verstärken, und ihr eine besondere Schönheit ertheilen.[50]

Auch die *klîmax (gradatio)* besteht aus einer Art variierenden Wiederholung. Indem eine Aufzählung «gleichsam stuffenweise von einer geringen Sache zu etwas höherm fortschreitet», wird eine Steigerung des Ausdrucks erreicht.[51] Diese Figur beschreibt Scheibe ebenfalls in ihrer musikalischen Ausführung:

> Wie schön ist es nicht, wenn der Anfang nur ganz schwach und fließend ist, die Folge aber immer höher steigt, und wenn daraus endlich die stärkste Melodie und Harmonie entsteht? Dieses rühret und setzet die aufmerksamen Zuhörer in Verwunderung.[52]

45 Mattheson 1739, S. 243.
46 Siehe Anm. 43.
47 Gottsched 1739, S. 307.
48 Ebd.
49 Gottsched 1742, S. 325.
50 Scheibe 1745, S. 692.
51 Gottsched 1742, S. 344. Gottsched zitiert an dieser Stelle als Beispiel für eine *gradatio* aus einem Gedicht von Martin Opitz: «Er geht, er ruft, er schreyt mit sehnlichem Verlangen».
52 Scheibe 1745, S. 697.



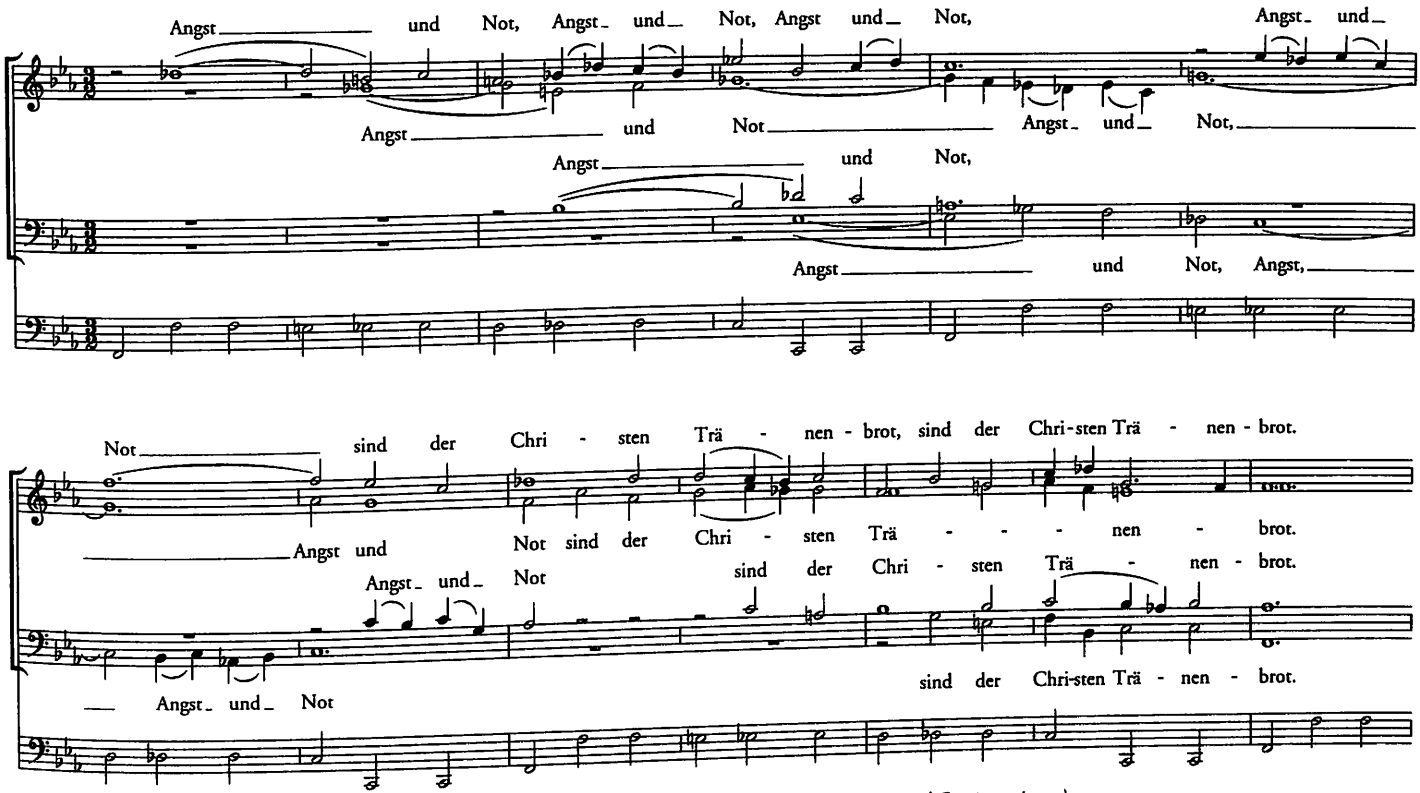
Beispiel 5: J. S. Bach, Beginn des Präludium h-Moll BWV 544 für Orgel

Diese Zeilen lesen sich fast wie eine Schilderung der Anfangstakte von Bachs h-Moll-Präludium für Orgel (Bsp. 5). Und auch die «Affekte der göttlichen Liebe und der Sehnsucht nach der himmlischen Heimat»,[53] die Athanasius Kircher mit der steigenden Bewegung der *gradatio* assoziiert, lassen sich mit etwas Fantasie ab Takt 4 in dieses Beispiel ‚hineinlesen'.

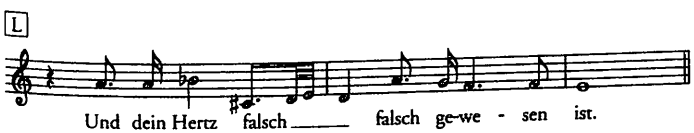
Eine absteigende Bewegung, vor allem diejenige des fallenden Quartgangs des sogenannten ‚Lamentobasses' (→ S. 141), steht hingegen in der Musik der Barockzeit oft für Klage, Trauer und Niedergeschlagenheit. Als Bezeichnung für dessen chromatische Variante, welche die affektive Wirkung des Basses noch erhöht, hat der Figurenname *passus duriusculus* (‚etwas hart klingender Gang') weite Verbreitung gefunden.[54] Einen solchen chromatischen Ostinatobass verwendet Johann Sebastian Bach zum Beispiel für den Chor «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» aus der gleichnamigen Kantate BWV 12 (Bsp. 6). Nach e-Moll transponiert und umtextiert wird dieser Chor dann im Crucifixus der *h-Moll-Messe* zum bewegenden Symbol für das Leiden und Sterben Jesu Christi.

53 Kircher 1650, Bd. 2, Buch 8, S. 145 («adhiberi [...] solet in affectibus amoris divini et desideriis patriae coelestis»).

54 Der Begriff wurde von Christoph Bernhard (vgl. Bernhard 1999, S. 77) geprägt, bezeichnet aber ursprünglich lediglich einen ‚etwas härter' klingenden chromatischen Halbtonschritt (z. B. *dis-d*, *cis-c*, oder *h-b*) und nicht eine längere chromatische Linie.



Beispiel 6: J. S. Bach, Auszug aus dem Eingangschors der Kantate «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» BWV 12 (Chor und Continuostimme)



Beispiel 7: Christoph Bernhards Beispiel für einen saltus duriusculus[55]

Auch die verminderten oder übermäßigen Melodieintervalle des *saltus duriusculus* (‚etwas hart klingender Sprung') sind mit Gefühlen der Verzweiflung, Trauer, Anklage oder Wut verbunden (Bsp. 7).

Bestimmte Intervalle am Beginn oder Ende einer Phrase können aber auch dazu benutzt werden, um Fragen oder Ausrufe auszudrücken. Beim Sprechen unterscheidet sich eine Frage von einem Aussagesatz durch eine steigende Sprachmelodie. Deshalb werden sie bei der Vertonung eines Textes «gemeinem Gebrauche nach am Ende eine

55 Bernhard 1999, S. 79.

Secunde höher als die vorhergehende Sylbe gesetzt».[56] Verbunden ist die steigende Melodie oft mit einem Halbschluss oder einer phrygischen Kadenz, die das Fragende auch harmonisch zum Ausdruck bringt.[57] Daneben ist die *interrogatio* als ‚rhetorische Frage' eine der wenigen auch heute noch allgemein bekannten Figuren. Sie hat in diesem Fall nicht den Zweck, «etwas zu erfahren, sondern sie dient durch ihr erkundigendes Fragen verschiedenen Affekten [wie z. B.] nachdrücklicher Beteuerung, mitfühlendem Bedauern, drängender Heftigkeit, Entrüstung, Bewunderung, Zweifel».[58]

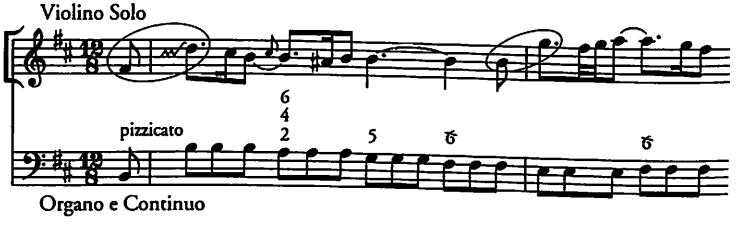
Als rhetorisches Paradebeispiel für diese Figur sei der Beginn von Ciceros erster Rede gegen Catilina angeführt. Er improvisierte (!) sie als amtierender Konsul am 7. November 63 v. Chr. in Gegenwart seines Gegners vor dem römischen Senat. Catilina hatte die Frechheit besessen, trotz offenbar gewordener Putschvorbereitungen und eines von ihm in Auftrag gegebenen Mordversuchs an Cicero die Krisensitzung des Senats zu besuchen. Entrüstung und gerechter Zorn des Redners kommen durch eine fast endlos wirkende Reihe rhetorischer Fragen zum Ausdruck:

> Wie lange, Catilina, willst du unsere Geduld noch mißbrauchen? Wie lange soll diese deine Raserei ihr Gespött mit uns treiben? Bis zu welchem Ende soll die zügellose Frechheit ihr Haupt erheben? [...] Daß deine Pläne klar zutage liegen, merkst du nicht? Daß durch das Einvernehmen all dieser Männer hier deine Verschwörung in Fesseln geschlagen ist, siehst du nicht? Was du in der letzten, was du in der vorletzten Nacht getrieben hast, wo du gewesen bist, wen du zusammengerufen, welchen Plan du gefaßt hast – wer von uns, meinst du, wüßte das nicht? Was für Zeiten, was für Sitten![59]

Dieses wütende, mit zahlreichen weiteren Figuren ‚gespickte' Feuerwerk rhetorischer Formulierungskunst gipfelt in dem klassisch gewordenen, empörten Ausruf *(exclamatio)*: ‚O tempora, o mores'. Zur musikalischen Umsetzung dieser Figur schreibt Scheibe:

> Die Eigenschaften desselben [des Ausrufs] sind so verschieden, als die Ursachen, wodurch er entsteht, oder als die Wirkungen, die ihn hervorbringen. Inzwischen ist dieses überhaupt dabey zu merken, daß er insgemein aufwärts geschehen muß, und daß er bey freudigen Begebenheiten, oder Gemüthsbewegungen durch consonirende Sätze, bey traurigen aber durch dissonirende auszudrücken ist.[60]

Ein trauriger Ausruf kann aber auch ohne Dissonanzen «gar füglich durch die aufwerts springende Sextam minorem» umgesetzt werden.[61] Das Klagende eines solchen Aufschreis wird durch einen Schleifer oft noch verstärkt (und im folgenden Beispiel zusätzlich durch die transponierte Wiederholung des eröffnenden Sextsprungs intensiviert):



Beispiel 8: J. S. Bach, Beginn der Arie «Erbarme dich» aus der Matthäuspassion *BWV 244 (ohne Streicherstimmen)*

Bricht der Fluss der Rede unvermittelt ab, wird dies in der Rhetorik unter anderem als *aposiópesis* (‚Verschweigen') bezeichnet. Die Figur findet zum Beispiel Verwendung vor einem (vorgetäuschten) Wutausbruch oder um heftige Sorge und Erregung auszudrücken oder auch nur, um in einem Gedankensprung zu einer gänzlich anderen Sache überzugehen.[62] Der verwandte Begriff der *abruptio* findet nur für musikalische Sachverhalte Verwendung. Gottsched bezeichnet die *aposiopesis* in seinem *Versuch einer Critischen Dichtkunst* als *ellipsis*.[63] Auf seiner Beschreibung fußt Scheibes Übertragung dieser Figur auf musikalische Sachverhalte:

> [Eine weitere Figur ist] das Verbeißen, (Ellipsis,) oder das Abbrechen eines Satzes, den man nur anhebet, aber nicht völlig endiget. Sie geschieht auf zweyerley Art. Erstlich, wenn man in dem heftigsten Affecte und mitten in einem angefangenen Satze unvermuthet abbricht und stille hält, endlich aber mit einem ganz fremden

56 Ebd. S. 83.

57 Ein andersartiges Beispiel für die musikalische Umsetzung einer Frage findet sich bei Bsp. 9. Aber auch in diesem Fall wird das im Beispiel markierte *g* nicht – wie der zugehörige Quintsextakkord über *cis* erwarten ließe – nach unten aufgelöst, sondern – nach einem kleinen Umweg – eine Sekund höher ins *a* geführt.

58 Johannes Susenbrot, *Epitome troporum ac schematvm et grammaticorum et rhetorum*, Antwerpen 1566, S. 60 (Übersetzung des Autors, zitiert nach Bartel 1997, S. 187; «sciscitandi gratia non assumitur, sed percontando variis servit affectibus. Asseverationi, miserationi, instantiae, indignationi, admirationi, dubitationi»).

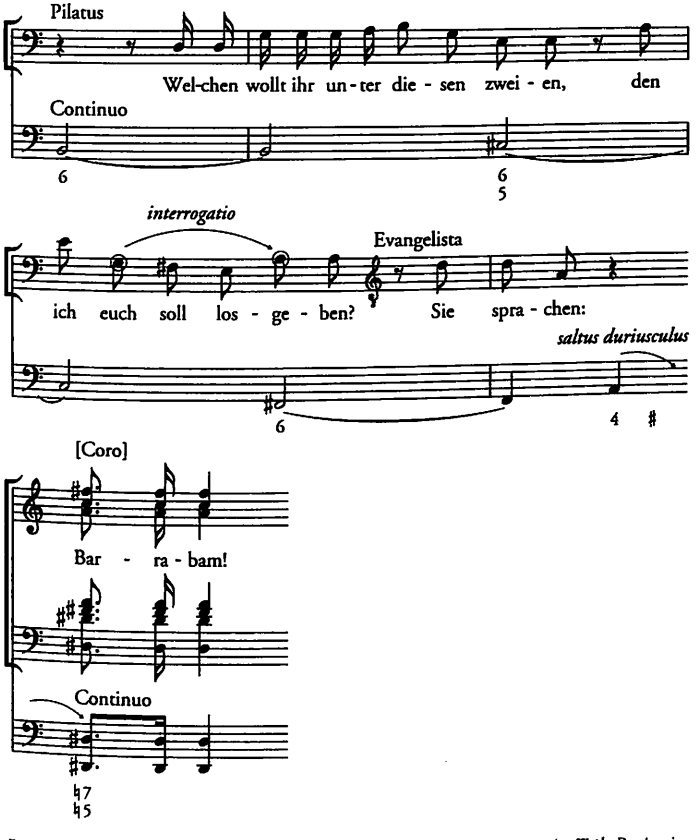
59 Cicero 1972, S. 5. («Quo usque tandem abutere, Catilina, patientia nostra? quam diu etiam furor iste tuus nos eludet, quem ad finem sese effrenata iactabit audacia? [...] patere tua consilia non sentis? constrictam iam horum omnium scientia teneri coniurationem tuam non vides? quid proxima, quid superiore nocte egeris, ubi fueris, quos convocaveris, quid consilii ceperis – quem nostrum ignorare arbitraris? O tempora, o mores!»)

60 Scheibe 1745, S. 686. Ausführlich über die verschiedenen Affektlagen des Ausrufes handelt Mattheson 1739, S 193–194.

61 Walther 1732, Artikel «Exclamatio», S. 232.

62 Vgl. Quintilian 9, 2, 54–55.

63 Vgl. Gottsched 1742, S. 319.



Beispiel 9: J. S. Bach, Ausschnitt aus der Matthäus-Passion *BWV 244 (2. Teil, Rezitativ vor dem Turba-Chor «Lass ihn kreuzigen»)*

Gedanken aufs neue wieder anhebt. Oder auch, wenn man am Schlusse eines Satzes den gewöhnlichen Schlußton verändert, und in einen ganz fremden und unerwarteten Accord fällt. Dieses letztere nennen die Componisten: das Ausfliehen der Cadenz. Je heftiger aber der Affect ist, oder seyn soll, desto fremder muß auch der Accord seyn, in den man die gewöhnliche Cadenz verändert.[64]

Als Illustration für die von Scheibe genannte trugschlüssige Variante der *ellipsis (= abruptio, aposiopesis)* soll ein Ausschnitt aus Johann Sebastian Bachs *Matthäus-Passion* dienen (Bsp. 9). Die Ende der zweiten Zeile im Continuopart initiierte Rezitativkadenz wird nicht in die zu erwartende D-Dur-Harmonie aufgelöst. Sie bricht stattdessen ab und mündet – mittels eines *saltus duriusculus* im Bass – in die dissonante *exclamatio* der wütenden Menge.[65]

Mit diesem ‚sprechenden' Beispiel sei dieser Exkurs zur musikalischen Figurenlehre beendet. Er kann freilich nicht mehr sein als nur eine äußerst knapp gehaltene Einführung zu einer der problematischsten und umfangreichsten Unterdisziplinen der Rhetorik. Die in der Einleitung zu diesem Exkurs genannten Vorbehalte vorausgesetzt sei Dietrich Bartels *Handbuch der musikalischen Figurenlehre* zur weiterführenden Lektüre empfohlen.[66]

4. *Memoria* – mit den Fingern denken lernen

Wenn der Redner Belesenheit überhaupt, und gründliche Kenntnisse in allen Fächern seiner Wissenschaft vereinigen muss, so ist auch die Pflicht des Klavieristen, nebst gründlichem Studium der Harmonielehre alles Gute und Grosse der Meister aller Zeiten zu kennen, einen grossen Vorrath interessanter Ideen aus denselben im Gedächtniss zu haben; und auch die musikalischen Tagsneuigkeiten, die beliebten Motive aus Opern, Gesängen, u. s. w. müssen ihm zu Gebothe stehen.

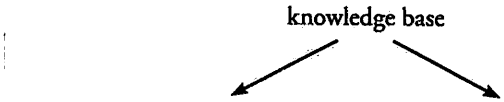
Allerdings besteht, besonders bei grossen natürlichen Anlagen und vieler Fertigkeit, das Fantasieren oft in einem beinahe bewusstlosen und träumenden Fortspielen der Finger, und geräth dann nur umso besser;– so wie der Redner auch nicht auf jedes Wort und jede Phrase vorausdenkt.[67]

64 Scheibe 1745, S. 687.
65 Herzlichen Dank an Pierre-Alain Clerc, Lausanne, für den Hinweis auf dieses Beispiel.
66 Bartel 1997.
67 Czerny 1829, S. 36.

Die Schulung des Gedächtnisses und der Fähigkeit, längere Reden auswendig vorzutragen, gehörte in der Antike von Kindheit an zu den selbstverständlichen Disziplinen der Ausbildung zum Redner. Einige der damals dafür entwickelten Mnemotechniken gehören auch heute noch zum Repertoire erfolgreicher Gedächtnistrainer. Für Quintilian beschränkt sich aber die Leistungsfähigkeit einer hervorragend geschulten *memoria* nicht aufs Auswendiglernen der zuvor ausformulierten Rede. Wenn er das Gedächtnis als ‚Schatzkammer der Beredsamkeit' *(thesaurus eloquentiae)*[68] bezeichnet, bringt er damit zum Ausdruck, dass dieser Wissensspeicher alle im Laufe der Ausbildung erlernten Fertigkeiten und Methoden, jegliches juristisches und rhetorisches Fachwissen, aber auch einen großen Vorrat an Formulierungen, die als Versatzstücke gebraucht werden können, umfasst.

Die moderne Kognitionspsychologie spricht in diesem Zusammenhang von einer *knowledge base*.[69] Diese besteht zum einen aus Faktenwissen, welches – dem Bewusstsein zugänglich – im **‚deklarativen Gedächtnis'** abgelegt ist. Dieser Teil des Gedächtnisses wäre aber, da der verstandesmäßige Zugriff darauf relativ langsam erfolgt, kaum geeignet, um die komplexen Vorgänge bei der Improvisation einer Rede oder eines Musikstücks in Echtzeit zu steuern. Die *knowledge base* eines Improvisators beinhaltet deshalb zu weit größeren Teilen ein eher intuitives (implizites) Wissen[70] um musikalische und motorische Prozesse, die während des Extemporierens als automatisierte Routinen ablaufen. Dieses Wissen kann nur über eine intensive Auseinandersetzung mit den Bausteinen einer musikalischen Sprache erworben und durch regelmäßiges Üben am Instrument erhalten werden. Es wird – wie zum Beispiel auch die Fähigkeit, eine Sprache zu sprechen, oder motorische Fertigkeiten – im **‚prozeduralen Gedächtnis'** gespeichert. Die Erforschung der kognitiven Fähigkeiten von Amnesiepatienten konnte zeigen, dass deklaratives und prozedurales Gedächtnis weitgehend unabhängig voneinander funktionieren.

Eigenschaften der *knowledge base* eines Improvisators[71]



Faktenwissen (‚knowing-that')	Fertigkeiten (‚knowing-how')
im **deklarativen Gedächtnis** verankert	im **prozeduralen Gedächtnis** verankert
dem Bewusstsein zugänglich	dem Bewusstsein nur bedingt zugänglich
kann mit Sprache ausgedrückt und vermittelt werden (explizites Wissen)	lässt sich nicht oder nur indirekt verbal beschreiben (implizites Wissen)
wird durch das Verarbeiten von Informationen gelernt	wird über Nachahmung und Training erlernt (‚motorisches Gedächtnis')

Die *knowledge base* eines erfahrenen Improvisators setzt sich im Prinzip aus denselben Elementen zusammen wie bei einem Anfänger, ist jedoch wesentlich umfangreicher und stärker vernetzt:

> One difference between experts and nonexperts is in the richness and refinement of organization of their knowledge structures. [...] The novice has a set of techniques that are incomplete in detail and poorly linked [... and thus] strongly context-specific. (For example, the novice jazz improviser may only be able to execute a riff in certain keys.) Links between techniques and materials are sparse, limiting the capacity for generalization. The distinguished

68 Vgl. Quintilian II, 2, 1.
69 Siehe Übersichtsbox.
70 Zum Begriff des impliziten Wissens → S. 23, Anm. 6.
71 Nach Berkowitz 2010, S. 7–10.

> expert has materials that are known in intimate detail, and from differing perspectives, and the materials or modules are cross-linked by connections at various levels of the hierarchical knowledge structure.[72]

Diese starke Vernetzung lässt sich auch auf physiologischer Ebene nachweisen. Charles Limb und Allen Braun verglichen in einer Studie die Hirnaktivität von Jazzmusikern beim Spielen eines *standards* mit derjenigen beim Improvisieren über eben diesen *standard* und stellten dabei Veränderungen in mehr als 40 Regionen des Gehirns fest. Unter anderem fiel ihnen auf, dass zwei Bereiche des Gehirns, die vor allem mit Selbstbeobachtung und -korrektur in Verbindung gebracht werden, beim Improvisieren weniger stark aktiviert sind.[73] Von daher rührt vermutlich der Eindruck des «beinahe bewusstlosen und träumenden Fortspielens der Finger», von welchem Czerny und viele andere erfahrene Improvisatoren berichten.[74]

Im Anschluss an die eben erwähnte Stelle fordert Czerny jedoch, dass man dennoch die Kontrolle über sein Tun behalten und seine Aufgabe (z. B. das Thema, über das man improvisiert) nicht aus dem Auge verlieren solle; weder zu kurz noch zu ausschweifend soll der Vortrag sein. Czerny empfiehlt also selbst dann, wenn man ‚mit den Fingern träumt', den Überblick zu behalten – eine Bemerkung, die an eine ähnliche Stelle bei Quintilian erinnert:

> Es gibt also eine Art praktischen Tätigseins, ohne zu überlegen, welche die Griechen *halogos tribé* (Routine) nennen, wenn die Hand beim Schreiben dahineilt oder die Augen beim Lesen [...] schon das Folgende sehen, ehe sie das Vorhergehende ausgesprochen haben. [...] Doch diese Routine wird nur in dem Maße von Nutzen sein, wie ihr die Kunstübung vorausgegangen ist, und dadurch selbst das, was an sich ohne Überlegung vor sich geht, doch auf einer gewissen Überlegung beruht.[75]

Obwohl also viele Prozesse beim Improvisieren automatisiert ablaufen und der Spieler manchmal den Eindruck hat, dass er das Tun seiner Finger fast nur wie ein unbeteiligter Zeuge beobachten kann, hat er doch auf einer anderen Ebene das Gefühl, die Gestalt des entstehenden Musikstücks bewusst zu formen und sich künstlerisch auszudrücken. Und tatsächlich ist die Hirnregion, welche mit Selbstdarstellung und der Verfolgung höherer Ziele assoziiert wird, beim Improvisieren stärker aktiviert.[76]

Auf die Frage, wie man die im prozeduralen Gedächtnis gespeicherten Fähigkeiten am besten ‚in Gang' bringt und den – für den Fluss des Vortrags unabdingbaren – Schwung behält, hält die Rhetoriklehre eine interessante Antwort parat. Sie ist eng verknüpft mit dem emotionalen Dialog, der zwischen dem Ausführenden und seinem Publikum entsteht, und führt uns somit zum fünften und letzten Teil der Rhetorik: zur Lehre des Vortrags.

5. *Pronuntiatio* oder *Actio* – auf der Bühne Fantasieren

> Die pronuntiatio [Vortrag] wird von den meisten actio [Ausführung] genannt, scheint aber den ersteren Namen von der Verwendung der Stimme, den letzteren von der des Gebärdenspieles zu haben. [...] Die Sache selbst aber hat in der Rhetorik eine recht erstaunliche Kraft und Macht; denn es kommt ja nicht so sehr auf die Qualität dessen an, was wir in unserer eigenen Gedankenwelt ersonnen haben, als darauf, wie es vorgebracht wird: denn ein jeder wird so, wie er sie hört, von der Rede gepackt.[77]

Auch die fundierteste Stoffsammlung, die kunstvollste Anordnung der Gedanken und die sorgsamste Wortwahl werden ihre Wirkung verfehlen, wenn der Redner es nicht versteht, seine im Vorfeld formulierte und

72 Pressing 1998, S. 53.

73 Vgl. hierzu und zu den folgenden Ausführungen über diese Studie Berkowitz 2010, S. 143.

74 Siehe das Zitat zu Beginn dieses Abschnitts.

75 Quintilian 10, 7, 11–12 («Est igitur usus quidam inrationalis, quam Graeci *halogon triben* vocant, qua manus in scribendo decurrit, quae oculi [...] in lectione [...] ante sequentia vident quam priora dixerunt. [...] sed hic usus ita proderit, si [...] ars antecesserit, ut ipsum illud, quod in se rationem non habet, in ratione versetur.»)

76 Aaron L. Berkowitz bezeichnet diese auf den ersten Blick widersprüchliche Selbstwahrnehmung von Improvisatoren als *creator/witness phenomenon:* «[...] the internalization of the [...] knowledge base allow[s] for [a] somewhat automatic generation of the microstructure of the music from moment to moment, allowing the allocation of conscious attentional resources to higher-level musical processes.» (Berkowitz 2010, S. 125).

77 Quintilian 11, 3, 1–2. («Pronuntiatio a plerisque ‚actio' dicitur, sed prius nomen a voce, sequens a gestu videtur accipere. [...] habet autem res ipsa miram quandam in orationibus vim ac potestatem: neque enim tam refert, qualia sint quae intra nosmet ipsos composuimus, quam quo modo efferantur: nam ita quisque, ut audit, movetur.»)

auswendig gelernte Rede überzeugend vorzutragen. Demosthenes, der bedeutendste Redner der griechischen Antike, sprach deshalb – gefragt, welche der fünf Teile der Rhetorik die wichtigsten seien – dem Vortrag nicht nur den ersten, sondern auch den zweiten und dritten Rang zu.[78] Man tut also gut daran, bei einer Ansprache alle zur Verfügung stehenden Mittel zu mobilisieren, um die eigenen Gedanken möglichst packend seinem Publikum zu übermitteln. Hierzu zählen neben einer deutlichen, selbst auf den hintersten Plätzen noch verständlichen Aussprache auch ein zu den Redeinhalten passender Tonfall und eine entsprechende Gestik und Mimik. Die damit verbundene intensive körperliche Tätigkeit auf der Bühne lenkt den Redner aber nicht von seinem eigentlichen Ziel ab, sondern er erfährt sie oftmals sogar als inspirierend; vor allem dann, wenn durch den überraschenden Verlauf des Gerichtsverfahrens die sorgsam vorbereitete Rede hinfällig wird und er improvisieren muss.

Für diesen Fall – die eigentliche Königsdisziplin der Rhetorik – empfiehlt Quintilian, «dass wir täglich vor mehreren Zuhörern sprechen, vor allem vor solchen, deren Urteil und Meinung uns sehr am Herzen liegt». Auch die schriftliche Übung, das wiederholte Durchdenken eines Redeablaufs und jahrelange Stilstudien seien unabdingbar, will man die Kunst der Stegreifrede beherrschen.[79]

Und dennoch – so muss Quintilian, wenn auch etwas widerwillig, eingestehen, «geschieht es oft, dass – wenn Leidenschaft und Begeisterung im Spiel sind – alle Sorgfalt und Vorbereitung der mitreißenden Wirkung einer [ungeordnet] improvisierten Rede unterlegen ist.»[80] Dies gelte vor allem dann, wenn man sich bei der Vorbereitung zu sehr um Details bemüht und dadurch den anfänglichen Schwung verliert. Aber der antike Rhetoriklehrer weiß auch in diesem Fall um Rat:

> Deshalb müssen wir jene bildlichen Vorstellungen, [...] die – wie bereits erwähnt – *phantasiai* genannt werden, zu Hilfe nehmen und alles, worüber wir sprechen werden, Personen und Fragen, Hoffnungen und Befürchtungen, vor Augen haben und in unserem Gemüt bewegen. Denn es ist das Herz, das uns redegewandt macht, und die Kraft unseres Geistes. Und deshalb fehlen auch den unerfahrenen Rednern die Worte nicht, wenn sie nur von einer Leidenschaft ergriffen sind.[81]

Quintilian geht es hier beileibe nicht um eine oberflächliche Affektdarstellung; sondern darum, dass sich der Redner kraft seiner Fantasie tatsächlich in den Affekt versetzt, den er bei seinen Zuhörern wecken will;[82] ein Vorgehen, wie es – auf die Musik übertragen – von Carl Philipp Emanuel Bach sowohl für das Literatur- als auch das Stegreifspiel empfohlen wird:

> Indem ein Musickus nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerührt; so muß er nothwendig sich selbst in alle Affeckten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestallt am besten zur Mit-Empfindung. Bey matten und traurigen Stellen wird er matt und traurig. Man sieht und hört es ihm an. Dieses geschicht ebenfals bey heftigen, lustigen, und andern Arten von Gedancken, wo er sich alsdenn in diese Affeckten setzet. [...] Besonders aber kan ein Clavieriste vorzüglich auf allerley Art sich der Gemüther seiner Zuhörer durch Fantasien aus dem Kopfe bemeistern. Daß alles dieses ohne die geringsten Gebehrden abgehen könne, wird derjenige bloß läugnen, welcher durch seine Unempfindlichkeit genöthigt ist, wie ein geschnitztes Bild vor dem Instrumente zu sitzen.[83]

78 Vgl. ebd. 11, 3, 6.

79 Vgl. zu diesem ganzen Absatz Quintilian 10, 7, 24–26; dort auch das Zitat («[...] ut cotidie dicamus audientibus pluribus, maxime de quorum simus iudicio atque opinione solliciti.»). → Zum Vorspiel vor Freunden und einem engeren Zuhörerkreis siehe auch S. 17f.

80 Ebd. 10, 7, 13 («[...] si calor ac spiritus tulit, frequenter accidit ut successum extemporalem consequi cura non possit.»)

81 Ebd. 10, 7, 15–16 («Quare capiendae sunt illae [...] rerum imagines, quas vocari *phantasias* indicavimus, omniaque de quibus dicturi erimus, personae, quaestiones, spes, metus habenda in oculis, in adfectus recipienda: pectus est enim quod disertos facit et vis mentis. ideoque imperitis quoque, si modo sunt aliquo adfectu concitati, verba non desunt.»)

82 Es handelt sich dabei aber eher um ein kunstvolles, quasi schauspielerisches ‚So-tun-als-ob' (vgl. hierzu Quintilian 11, 3, 61–62). Der ästhetische Makel, der einem solchen Vorgehen aus heutiger Sicht anhaftet, war der Nachahmungsästhetik des Barock weitgehend fremd (vgl. Benary 2007); wohl auch deshalb fiel diese Idee der antiken Rhetorik in allen Künsten dieser Zeit auf so fruchtbaren Boden.

83 C. P. E. Bach 1753-1762, 1. Teil, S. 122–123.

Der lebhaft empfundene Affekt einer gesprochenen oder musikalischen Aussage wird somit nicht nur zum Schlüssel für die persönliche Kreativität des Vortragenden, sondern auch zum Zugang zu den Herzen der Zuhörer. Durch seine wortlosen Gebärden weckt er deren Mitgefühl und lässt sich wiederum von der wortlosen Reaktion des Publikums inspirieren. Dabei bleibt die ‚Gebärdensprache' des Improvisators nicht allein auf die rein ‚pantomimische' Vermittlung beschränkt. Auch musikalische Gesten – oder anders ausgedrückt: Figuren – erlauben ihm, sich seiner Zuhörerschaft mitzuteilen.

So verbindet also die Redner der Antike mit den Musikern des 17. und 18. Jahrhunderts ein Bemühen darum, ihr Publikum durch einen affektgeladenen Vortrag zu bewegen und zu berühren. Es ist wohl dieser unmittelbare, emotionale Dialog, der auch im 21. Jahrhundert noch fasziniert und es lohnend macht, in den musikalischen Sprachen der Vergangenheit auf der Bühne das ‚Wort zu ergreifen'.

Anhang

Abbildungsverzeichnis

Hintergrundbild Cover
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Mus. ms. Bach P 804, Faszikel 18, BWV 907-2, Abschrift J. P. Kellner

Seite 10, graue Box
Bayerische Staatsbibliothek München, Mus. th. 978 a, S. 35, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598495-7

Seite 38f., graue Box
Bayerische Staatsbibliothek München, Mus. th. 1711 a, S. 48f., urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527827-7

Seite 61, Bsp. 2
Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus. th. 524, S. 26, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527203-4 (Ausgabe von 1745)

Seite 64, Bsp. 8
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Mus. O. 10189 Rara, S. 22

Seite 64, Bsp. 9
Bayerische Staatsbibliothek München, Mus. th. 155, S. 151, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527047-6

Seite 88, Bsp. 39
Bayerische Staatsbibliothek München, 2 Mus. th. 418 a-1/5, S. 43f., urn:nbn:de:bvb:12-bsb10497460-9

Seite 91, Bsp. 44
Bayerische Staatsbibliothek München, Mus. th. 1711 a, S. 53, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527827-7

Seite 92, Bsp. 47
Bayerische Staatsbibliothek München, Mus. pr. 28320, S. 16, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00035863-3

Seite 98, Bsp. 57
Bayerische Staatsbibliothek München, 2 Mus. th. 418 a-1/5, S. 45, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10497460-9

Seite 99–102, graue Box
Bayerische Staatsbibliothek München, B. Sandb. 8, Kupfertafel VII bzw. VIII, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10271045-6

Seite 122, Bsp. 33
Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, SH. Corelli.14 Mus, S. 8 (London: Preston um 1810)

Seite 123, Bsp. 36
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Am.B. 417, S. 39

Seite 125, Bsp. 41
Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VS-270, Ausgabe London 1784, S. 26

Seite 126, Bsp. 44
Bibliothèque nationale de France, département Musique, AC P-3515 (2), Ausgabe Paris 1736, S. 31

Seite 130, Bsp. 54
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Mus. ms. Bach P 967, Autograph von BWV 1001

Seite 136, Bsp. 3
Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, SA.76.A.13 Mus, S. 22

Seite 136, Bsp. 4
Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus. th. 155, S. 35, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00103454-3

Seite 178f., Bsp. graue Box
Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus. th. 1146-1/3, S. 117–120, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10622811-9

Seite 189, Bsp. 11
Bibliothèque nationale de France, département Musique, L-3982 (3), S. 23f.

Seite 227, Bsp. 1
Privatbesitz Jörg-Andreas Bötticher

Seite 238, Bsp. 5
Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus. th. 782-1, S. 10 des Notenteils, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10622434-5 (Abbildung aus der Erstauflage von 1801)

Seite 252, Bsp. 1 und Seite 258, Bsp. 7
Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus. pr. 404, S. 1 bzw. 26, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00088516-7

Seite 301f., Bsp. 4 und 5
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, 2 in: Am.B. 370, S. 1 bzw. 38, http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001C96400000000

Seite 308, Bsp. 2 und 3
Aus der Sammlung der Schola Cantorum Basiliensis

Seite 333, graue Box
Biblioteca Panizzi – Reggio Emilia, Mss. Regg. E 41, Compendio musicale, S. [64]

Seite 338, Bsp. 19
Bayerische Staatsbibliothek München, 2 Mus. pr. 44-1/2, S. 69, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00086773-2

Bibliographie

Quellen und Notenausgaben

Adlgasser 1966. Anton Cajetan Adlgasser, *103 Versetten*, hg. von Johann Friedrich Doppelbauer, Altötting: Coppenrath [1966].

Adlung 1758. Jacob Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt: J. D. Jungnicol 1758; Reprint hg. von Hans Joachim Moser, Kassel: Bärenreiter 1953.

Albrechtsberger 1806. Johann Georg Albrechtsberger, *Inganni = (Trug-Schlüsse) per l'organo o pianoforte*, Wien [ca. 1806].

Anthes 1846. Friedrich Conrad Anthes, *Die Tonkunst im evangelischen Cultus*, Wiesbaden: Friedrich 1846.

Armsdorf 2006. Andreas Armsdorf, *Sämtliche Orgelwerke*, hg. von Klaus Beckmann, Mainz: Schott 2006 (Mitteldeutsche Orgelmeister 1).

Artusi 1598. Giovanni Maria Artusi, *L'Arte del contraponto*, Venedig: Giacomo Vincenti 1598; Reprint Bologna: Forni 1980.

Babell 1717. William Babell, *Suits of the most Celebrated Lessons*, London: Walsh [1717]; Reprint New York o. J. (Performers' Facsimiles 208).

C. P. E. Bach 1753-1762. Carl Philipp Emmanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Teil 1: Berlin: Christian Friedrich Henning 1753, Teil 2: Berlin 1762; Reprint Kassel: Bärenreiter 1994.

C. P. E. Bach 1760. Carl Philipp Emmanuel Bach, *VI sonates pour le clavecin avec des reprises variées*, Berlin: Winter 1760.

J. Chr. Bach 2002. Johann Christoph Bach, *Werke für Clavier (Cembalo, Orgel)*, hg. von Pieter Dirksen, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2002.

J. M. Bach 1987. Johann Michael Bach, *Sämtliche Orgelchoräle*, hg. von Christoph Wolff, Kirchheim/Teck: Hänssler 1987.

J. S. Bach 1738. Johann Sebastian Bach [?], *Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen Spielen des General-Bass oder Accompagnement*, Manuskript 1738; Neuausgabe in: Johann Sebastian Bach, *Beiträge zur Generalbass- und Satzlehre, Kontrapunktstudien, Skizzen und Entwürfe*, hg. von Peter Wollny und Michael Maul, Kassel: Bärenreiter 2011, S. 3–36 (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Supplement); Faksimile und engl. Übersetzung: Pamela Poulin (Hg.), *J. S. Bach's Precepts and Principles For Playing the Thorough-Bass or Accompanying in Four Parts*, Oxford: Clarendon Press 1994.

J. S. Bach 2006. Johann Sebastian Bach, *Werke zweifelhafter Echtheit für Tasteninstrumente*, hg. von Ulrich Bartels und Frieder Rempp, Kassel: Bärenreiter 2006 (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie 5, Bd. 12).

Bach-Dokumente I. Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze (Hgg.), *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, Kassel: Bärenreiter 1963 (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Supplement 1).

Bach-Dokumente II. Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze (Hgg.), *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*, Kassel: Bärenreiter 1969 (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Supplement 2).

Bach-Dokumente III. Hans-Joachim Schulze (Hg.), *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, Kassel: Bärenreiter 1972 (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Supplement 3).

Banchieri 1605-1638. Adriano Banchieri, *L'organo suonarino*, Teil 1: Venedig: Ricciardo Amadino 1605 (op. 13), Teil 2: Venedig 1611 (op. 25), Teil 3: 1638 (op. 43); Reprint hg. von Giulio Cattin, Amsterdam: F. Knuf 1969 (Bibliotheca organologica 27); Reprint des 1. Teils (1605), Bologna: Forni 1978.

Banchieri 1609. Adriano Banchieri, *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna: Giovanni Rossi 1609; Reprint Bologna: Forni 1981.

Banchieri 1612. Adriano Banchieri, *Moderna armonia di canzoni alla francese*, Venedig: Ricciardo Amadino 1612; Neuausgabe hg. von A. Bares, Albese con Cassano: Musedita 2011.

Bassano 1585. Giovanni Bassano, *Ricercate, Passaggi et Cadentie*, Venedig: Giacomo Vincenzi & Ricciardo Amadino 1585; Reprint Münster: Mieroprint 1995.

Battiferri 1669. Luigi Battiferri, *Ricercari*, Bologna: Giacomo Monti 1669; Neudruck hg. von George G. Butler, [Rom]: American Institute of Musicology, Neuhausen-Stuttgart: Hänssler 1981 (Corpus of Early Keyboard Music 42).

Bellotti 2011. Edoardo Bellotti (Hg.), *Versetti per organo. Intavolatura facilissima Venezia 1598 [e] Ms. DD 53 Bologna CMBM*, Colledara: Andromeda 2011.

Berardi 1687. Angelo Berardi, *Documenti armonici*, Bologna: Giacomo Monti 1687.

Bernhard 1999. Christoph Bernhard, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hg. von Joseph Müller-Blattau, Kassel: Bärenreiter ^{3}1999.

Bismantova 1677. Bartolomeo Bismantova, *Compendio Musicale*, Ferrara 1677; Reprint hg. von Marcello Castellani, Florenz: Studio per edizioni scelte 1978 (Archivum musicum 1).

Böhm 1986. Georg Böhm, *Sämtliche Orgelwerke*, hg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1986.

Bononcini 1673. Giovanni Maria Bononcini, *Musico prattico*, Bologna: Giacomo Monti 1673; Reprint Hildesheim: Olms 1969.

Bottazzi 1614. Bernardino Bottazzi, *Choro et organo*, Venedig: Giacomo Vincenti 1614; Reprint Bologna: Forni 1980.

Bovicelli 1594. Giovanni Battista Bovicelli, *Regole passagi di musica madrigali e motetti passeggiati*, Venedig: Giacomo Vincenti 1594; Reprint Kassel: Bärenreiter 1957.

Burmeister 1606. Joachim Burmeister, *Musica poetica*, Rostock: Stephanus Myliander 1606; Reprint hg. von Rainer Bayreuther mit einer dt. Übersetzung des lat. Originaltexts von Philipp Kallenberger, Laaber: Laaber 2004.

Burney 1771. Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy. Or, The journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect Materials for a General History of Music*, London: T. Becket and Co. 1771; Reprint der zweiten Auflage von 1773, New York: Broude Brothers 1969.

Burney 1772-1773. Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise*, zeitgenöss. Übersetzung aus dem Englischen, Hamburg: Bode 1772/1773; Reprint Kassel: Bärenreiter 2003.

Buttstett 2006. Johann Heinrich Buttstett, *Sämtliche Orgelwerke*, hg. von Klaus Beckmann, Mainz: Schott 2006 (Mitteldeutsche Orgelmeister 3 und 4).

Buxtehude 1980. Dietrich Buxtehude, *Sämtliche Suiten und Variationen*, hg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1980.

Cabezón 1974. Antonio de Cabezón, *Glosados del libro «Obras de musica para tecla, arpa y vihuela [...]»*, hg. von Maria A. Ester Sala, Madrid: Union musical espagnola 1974.

Cabezón 2001. Antonio de Cabezón, *Obras de música para tecla, arpa y vihuela,* Madrid 1578; Neuausgabe (Vol. 1) hg. von Claudio Astronio, Bologna: Ut Orpheus 2001.

Caccini 1601. Giulio Caccini, *Le Nuove Musiche,* Florenz: Marescotti 1601.

Caroso 1600. Fabritio Caroso, *Nobiltà di Dame,* Venedig: Muschio 1600; Reprint Bologna: Forni 1997 (Bibliotheca musica Bononiensis Sez. 2 N. 103).

Cicero 1972. Marcus Tullius Cicero, *Vier Reden gegen Catilina,* Originaltext mit deutscher Übersetzung hg. von Dietrich Klose, Stuttgart: Reclam 1972.

Conforti 1593. Giovanni Luca Conforti, *Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi,* Rom 1593.

Corelli 1710. Arcangelo Corelli, *Sonate a violino e violone o cimbalo [...] où l'on a joint les agréemens des Adagio de cet ouvrage, composez par Mr. A. Corelli, comme il les joue,* Amsterdam: Roger 1710; Reprint: *Sonates pour violon et basse continue Opus V,* hg. von Nicolas Fromageot, Courlay: Fuzeau 1999.

Corelli 1986. Arcangelo Corelli, *Sonate da camera: op. II und IV,* hg. von Jürg Stenzl, Laaber: Laaber 1986 (Historisch-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke 2).

Corelli 1987. Arcangelo Corelli, *Sonate da chiesa: Opus I und III,* hg. von Max Lütolf, Laaber: Laaber 1987 (Historisch-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke 1).

Corelli 1992. Arcangelo Corelli, *Complete Violin Sonatas and Trio Sonatas,* New York: Dover 1992 (Reprint der Ausgabe: *Les Oeuvres de Arcangelo Corelli,* hg. von Joseph Joachim und Friedrich Chrysander, 3 Bände, London [1888-1890]).

Corelli-Billington. *Corelli's Celebrated Twelve Concertos [...] Adapted for the Organ, Harspichord or Piano Forte by Thomas Billington [...] opera IX,* London o. J.; Reprint New York o. J. (Performers' Facsimiles 94).

Corrette 1703. Gaspard Corrette, *Messe du 8e ton pour l'orgue,* Paris [1703]; Reprint Courlay: Fuzeau 1991.

F. Couperin 1722. François Couperin, *Concerts Royaux,* Paris: Eigenverlag 1722 ; Reprint Courlay: Fuzeau 2004.

L. Couperin 1959. Louis Couperin, *Pièces de clavecin,* hg. von Paul Brunold, rev. von Thurston Dart, Monaco: L'Oiseau-Lyre 1959.

Czerny 1829. Carl Czerny, *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte,* Wien: Diabelli [1829].

Dandrieu 1719. Jean François Dandrieu, *Principes de l'accompagnement du clavecin,* Paris 1719; Reprint Genf: Minkoff 1972.

Della Ciaja 1727. Azzolino Bernardino Della Ciaja, *Sonate per cembalo con alcuni saggi ed altri contrapunti di largo e grave stile ecclesiastico per grandi organi, opera quarta,* Rom 1727; Reprint Florenz: Studio per edizioni scelte 1979 (Archivum musicum 27).

Dies 1810. Albert Christoph Dies, *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn,* Wien: Camesinaische Buchhandlung 1810.

Diruta 1593-1609. Girolamo Diruta, *Il Transilvano,* 1. Teil Venedig: Alessandro Vincenti 1593, 2. Teil Venedig 1609; Reprint hg. von Edward J. Soehnlen and Murray C. Bradshaw, Buren: Frits Knuf 1983 (Bibliotheca organologica 3); Reprint mit der Auflage des 2. Teils von 1622, Bologna: Forni 1969; engl. Übersetzung hg. von Murray C. Bradshaw and Edward J. Soehnlen, Henryville, Binningen: Institute of Mediaeval Music 1984.

Durante 2003. Francesco Durante, *Bassi e Fughe – un manuale inedito per riscoprire la vera prassi esecutiva della Scuola napoletana del Settecento,* hg. von Giuseppe A. Pastore, Padua: Armelin musica 2003.

Fenaroli 1775. Fedele Fenaroli, *Regole musicali per i principianti di cembalo,* Neapel: Vincenzo Mazzola-Voccola 1775; Reprint Bologna: Forni 1975; Neuausgabe online auf Gjerdingen *Monuments.*

Fenaroli 1812. Fedele Fenaroli, *Partimenti ossia basso numerato,* Paris: Carli [1812].

Fenaroli 1863. Fedele Fenaroli, *Partimenti ossia basso numerato,* Florenz und Mailand: Canti [1863]; Reprint Bologna: Forni 1978; Neuausgabe online auf Gjerdingen *Monuments.*

Fischer 1738. Johann Caspar Ferdinand Fischer, *Musicalischer-Parnassus,* Augsburg: Johann Christian Leopold [1738]; Reprint New York o. J. (Performers' Facsimiles 198).

Fischer 1990. Johann Caspar Ferdinand Fischer, *Sämtliche Werke für Tasteninstrument,* hg. von Ernst von Werra, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1990.

Flor 1987. Christian Flor, *Zehn Suiten für Clavier,* hg. von Jörg Jacobi, Bremen: edition baroque 2006; Faksimile des Autographs von Flor in: Bruce Gustafson (Hg.), *Lüneburg, Ratsbücherei, Mus. ant. pract. 1198,* New York und London: Garland 1987 (17th Century Keyboard Music 22).

Forkel 1802. Johann Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke,* Leipzig: Hoffmeister und Kühnel 1802; Reprint hg. von Claudia Maria Knüspel, Berlin: Henschel 2000.

Frescobaldi 1615. Girolamo Frescobaldi, *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo [...]: libro primo,* Rom: Niccolo Borbone 1615; Reprint der Ausgabe von 1637, Florenz: [Studio per edizioni scelte] 1980 (Archivum musicum 3); Neuausgabe hg. von Etienne Darbellay, Milano: Suvini Zerboni 1977 (Opere complete 2).

Frescobaldi 1627. Girolamo Frescobaldi, *Il secondo libro di toccate,* Rom: Nicolo Borbone 1627, ^{2}1637; Reprint der 2. Auflage, Florenz: [Studio per edizioni scelte] 1980 (Archivum musicum 4); Neuausgabe hg. von Etienne Darbellay, Mailand: Suvini Zerboni 1979 (Opere complete 3).

Frescobaldi 1628-1635. Girolamo Frescobaldi, *Il primo libro delle canzoni a una, due, tre e quattro voci, per sonare con ogni sorte di stromenti,* Rom: Giovanni Battista Robletti 1628, Venedig: Alessandro Vincenti 1635; Reprint hg. von Lapo Bramanti, Florenz: Studio per Edizioni Scelte 1981 (Archivum musicum. Collana di testi rari 42).

Froberger 1897-1903. Johann Jacob Froberger, *Orgel- und Klavierwerke,* 3 Bände, hg. von Guido Adler, Wien: Artaria 1897–1903 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Jg. 4/1, Bd. 8 ; Jg. 6/2, Bd. 13; Jg. 10/2, Bd. 21); Reprint Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1959.

Froberger 1979. Johann Jacob Froberger, *Oeuvres completes pour clavecin,* hg. von Howard Schott, Paris: Heugel 1979 (Le Pupitre 57-58).

Froberger 2002. Johann Jakob Froberger, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke,* hg. von Siegbert Rampe, Bd. 3, Kassel: Bärenreiter 2002.

Furno 1817. Giovanni Furno, *Metodo facile breve e chiaro delle prime ed essenziali regole per accompagnare i partimenti senza numeri,* Neapel: Orlando [ca. 1817]; Neuausgabe online auf Gjerdingen *Monuments.*

Fux 1725. Johann Joseph Fux, *Gradus ad parnassum,* Wien: Johann Peter van Ghelen 1725; Reprint New York: Broude 1966 (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile Ser 2 Vol 24); Reprint der zeitgenöss. dt. Übersetzung von Lorenz Christoph Mizler (Leipzig 1742), Hildesheim: Olms 1974.

A. Gabrieli 1993/1999. Andrea Gabrieli, *Le composizioni vocali di Andrea Gabrieli in intavolature per tastiera e liuto*, hg. von Dinko Fabris, Mailand: Ricordi 1993/1999 (Edizione Nazionale delle opere di Andrea Gabrieli 17).

G. Gabrieli 1593. Giovanni Gabrieli, *Intonationi d'organo. Libro primo*, Venedig: Angelo Gardano 1593; Reprint Bologna: Forni 1972.

Garcia 1848. Manuel Garcia, *Traité complet de l'art du chant*, Paris: Troupenas & Co. 1848; Reprint Genf: Minkoff 1985.

Gasparini 1708 / 1722. Francesco Gasparini, *L'armonico pratico al cimbalo*, Venedig: Antonio Bortoli 1708; Bologna: Giusseppe Antonio Silvani 1722; Reprint der Ausgabe 1708, New York: Broude Brothers 1967; Reprint der Ausgabe von 1722, Bologna: Forni 2005.

Gjerdingen *Monuments*. Robert O. Gjerdingen, *Monuments of Partimenti – First in a Series Presenting the Great Collections of Instructional Music Intended for the Training of European Court Musicians*, online unter: faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/index.htm (05.05.2017).

Gottsched 1742. Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, Leipzig: Breitkopf 1742.

Gottsched 1739. Johann Christoph Gottsched, *Ausführliche Redekunst*, Leipzig: Breitkopf ^{2}1739.

Goudimel 1967. Claude Goudimel, *Les 150 Pseaumes d'après les Èditions de 1564 et 1565*, hg. von Pierre Pidoux, New York/Basel: Institute of Mediaeval Music 1967 (Ouvres complètes Vol. 9).

Graupner 1953. Christoph Graupner, *Acht Partiten*, hg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Leipzig: Breitkopf 1953. Weitere Ausgabe: *Partiten*, hg. von Albert Küster, Wolfenbüttel: Möseler 1976.

Graupner 1993. Christoph Graupner, *17 Suites pour Clavecin*, Faksimile-Ausgabe des Manuskripts, Courlay: Fuzeau [1993].

Guilielmus 1965. Guilielmus Monachus, *De praeceptis artis musicae et practicae compendiosus libellus*, hg. von Albert Seay, [Rom]: American Institute of Musicology 1965 (Corpus scriptorium de musica 11); engl. Übersetzung in: Eulmee Park, *De Preceptis Artis Musicae of Guilielmus Monachus: A New Edition, Translation, and Commentary*, Dissertation, Ohio State University 1993, online abrufbar via: etd.ohiolink.edu (05.05.2017).

Händel 1978. Georg Friedrich Händel, *Aufzeichnungen zur Kompositionslehre*, hg. von Alfred Mann, Kassel: Bärenreiter 1978 (Hallische Händel-Ausgabe, Supplement 1); siehe auch Ledbetter 1990, Holtmeier-Menke-Diergarten 2013.

Händel *Klavierwerke*. Georg Friedrich Händel, *Klavierwerke*, hg. von Terence Best, Kassel: Bärenreiter 2000 (Bd. 1), 1970 (Bd. 2 u. 3), 1975 (Bd. 4) (Hallische Händel-Ausgabe Serie IV, Bd. 1, 5, 6 u. 17).

Hartung 1749. Philipp Christoph Hartung, *Musicus theoretico-practicus*, Nürnberg: Adam Jonathan Felßeckers Erben 1749; Reprint hg. von Isolde Ahlgrimm und Bernhard Billeter, Leipzig: Peters 1977.

Heinichen 1728. Johann David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition*, Dresden: Selbstverlag 1728; Reprint Hildesheim: Olms 1994.

Herbst 1643. Johann Andreas Herbst, *Musica poëtica sive Compendium melopoëticum /.../*, Nürnberg: Jeremias Dümler 1643.

Herbst 1658. Johann Andreas Herbst, *Musica Moderna Prattica*, Frankfurt: Anton Hummen 1658; Reprint Kassel: Bärenreiter 2006.

Hotteterre 1719. Jacques-Martin Hotteterre, *L'Art de Preluder sur la Flûte Traversiere. Sur la Flûte a bec, sur le Haubois et autres Instrumens de Dessus*, Paris: Henri Foucault 1719; aus dem Französischen übersetzt und hg. von Dagmar Wilgo, Magdeburg: Edition Walhall 2011.

Hummel 1838. Johann Nepomuk Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*, Wien: Tobias Haslinger ^{2}1838.

Jackson 1967. Roland Jackson (Hg.), *Neapolitan Keyboard Composers*, Rom: American Institute of Musicology 1967 (Corpus of Early Keyboard Music 24).

Kapsberger 1612. Giovanni Girolamo Kapsperger, *Libro primo di motetti passeggiati*, Rom: Francesco de Nobili 1612; Reprint Florenz: Studio per edizioni scelte 1980.

Kauffmann 1733. Georg Friedrich Kauffmann, *Harmonische Seelen-Lust musikalischer Gönner und Freunde*, Leipzig: Boetii Seel. Tochter 1733; Reprint hg. von Philippe Lescat, Courlay: Fuzeau 2002; Neuausgabe der darin enthaltenen Generalbasschoräle in: *62 Choräle mit beziffertem Bass für Orgel*, hg. von Pierre Pidoux, Kassel: Bärenreiter 1951.

Kellner 1737. David Kellner, *Treulicher Unterricht im General-Baß*, Hamburg: Christian Herold ^{2}1737; Reprint Hildesheim: Olms 1979, Michaelstein: Kultur- und Forschungsstätte 1985; Reprint der Auflage Hamburg ^{3}1743, Laaber: Laaber 1980; die Erstauflage erschien 1732.

Kerll 1991. Johann Kaspar Kerll, Sämtliche Werke für Tasteninstrumente, Bd. 2, Wien: Universal Edition 1991.

Kircher 1650. Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Rom: Franciscus Corbelletti Erben und Lodovico Grignani 1650; Reprint Hildesheim: Olms 1999.

Kirchhoff 1734. Gottfried Kirchhoff, *L'A.B.C. musical contenant des preludes et des fugues de tous les tons pour l'orgue, ou le clavecin*, Amsterdam: Gerhard Fredrik Witvogel [1734]; Reprint mit Kommentar (russ./dt.) und Aussetzungsvorschlägen von Anatoly Milka, St. Petersburg: Compozitor 2004.

Kirnberger 1776-1779. Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin: J. G. Decker und G. L. Hartung 1776–1779; Reprint Hildesheim: Olms 1968, ^{2}1988.

Kittel 1803-1808. Johann Christian Kittel, *Der angehende praktische Organist*, zweite vermehrte und verbesserte Auflage des 1. Teils (Erstauflage 1801): Erfurt: Beyer und Maring 1808, 2. Teil: Erfurt 1803, 3. Teil: Erfurt 1808; Reprint Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996.

Knecht 1795-1798. Justin Heinrich Knecht, *Vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübtere*, 3 Bände, Leipzig: Breitkopf 1795–1798; Reprint hg. von Michael Ladenburger, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1989.

Krebs 1744. Johann Ludwig Krebs, *Erste Lieferung der Clavier Ubung bestehend in verschiedenen vorspielen und veränderungen einiger Kirchen Gesänge*, Nürnberg: Balthasar Schmid [1744]; Neuausgabe: *Sämtliche Orgelwerke*, hg. von Gerhard Weinberger, Bd. 4, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1988.

Krieger 1999. Johann und Johann Philipp Krieger, *Sämtliche Orgel- und Clavierwerke*, 2 Bände, Kassel: Bärenreiter 1999; enthält u. a. Johann Krieger, *Anmuthige Clavier-Ubung*, Nürnberg: Wolffgang Moritz Endter 1699; Reprint New York o. J. (Performers' Facsimiles 162).

Lincoln 1968. Harry B. Lincoln (Hg.), *Seventeenth-Century Keyboard Music in the Chigi Manuscripts of the Vatican Library*, 3 Bände, [Rom]: American Institute of Musicology 1968 (Corpus of Early Keyboard Music 32).

Lusitano 1553. Vincenzo Lusitano, *Introduttione facilissima et novissima*, Rom: Antonio Blado 1553; Reprint der Ausgabe Venedig: Francesco Rampazetto 1561 hg. von Giuliana Gialdroni, Lucca: Libreria Musicale Italiana 1989 (Musurgiana 7).

Luzzaschi 1601. Luzzasco Luzzaschi, *Madrigali*, Rom: Simone Verovio 1601; Reprint Florenz: Studio per edizioni scelte 1980.

Marpurg 1754-1778. Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, 5 Bände, Berlin: Johann Jacob Schützens seel. Witwe und Lange 1754–1778; Reprint Hildesheim: Olms 1970.

Marpurg 1759/1764. Friedrich Wilhelm Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, 1. Teil: Berlin: Friedrich Wilhelm Birnstiel 1759; 2. Teil: Berlin 1764; Reprint Hildesheim: Olms 1974.

Mattheson 1731. Johann Mattheson, *Große Generalbass-Schule oder exemplarische Organistenprobe*, Hamburg: Johann Christoph Kißner 1731; Reprint: Hildesheim 1968, ^{2}1994.

Mattheson 1739. Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg: Christian Herold 1739; Reprint Kassel: Bärenreiter 1954, ^{6}1995; Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten hg. von Friederike Ramm, Kassel: Bärenreiter 1999.

Mattheson 1740. Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg: Johann Mattheson 1740; Reprint hg. von Max Schneider, Kassel: Bärenreiter 1969.

Maugars 1640. André Maugars, *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie, escrite à Rome le premier Octobre 1639*, o. O. & o. J. [1640]; Reprint und engl. Übersetzung hg. von H. Wiley Hitchcok, Genf: Minkoff 1993.

Merulo 1592-1611. Claudio Merulo, *Canzoni d'intavolatura d'organo*, Venedig : Angelo Gardano 1592 *(libro primo)*, 1606 *(libro secondo)*, 1611 *(terzo libro)*; Reprint des *libro primo* Bologna: Forni 2008; Gesamt-Neuausgabe hg. von Walker Cunningham and Charles McDermott, Madison (Wisconsin): A-R Editions 1992 (Recent researches in the music of the Renaissance 90-91).

Mozart 1965. Wolfgang Amadeus Mozart, *Thomas Attwoods Theorie- und Kompositionsstudien bei Mozart*, vorgelegt von Erich Hertzmann und Cecil B. Oldmann, fertiggestellt von Daniel Heartz und Alfred Mann, Kassel: Bärenreiter 1965 (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie 10: Supplement, Werkgruppe 30: Studien, Skizzen, Entwürfe, Fragmente, Varia; Bd. 1).

Muffat 1690. Georg Muffat, *Apparatus musico-organisticus*, o. O. 1690; Reprint New York o. J. (Performers' Facsimiles 181); Neuausgabe hg. von Michael Radulescu, Wien: Doblinger 1981.

Muffat 1699. Georg Muffat, *Regulae concentuum partiturae*, Manuskript 1699; Neudruck: Hellmut Federhofer (Hg.), *Georg Muffat – An essay on thoroughbass*, [Rom]: American Institute of Musicology 1961 (Musicological studies and documents 4); Faksimile und it. Übersetzung hg. von Bettina Hoffman und Stefano Lorenzetti, Rom: Bardi 1998; engl.-frz.-dt. Ausgabe hg. von Bernhard Lang, online unter: imslp.org/wiki/Regulae_Concentuum_Partiturae_(Muffat,_Georg) (05.05.2017).

Murschhauser 1721. Franz Xaver Murschhauser, *Academia musico-poetica bipartita*, Nürnberg: Wolfgang Moritz Endter 1721.

Niedt 1706. Friedrich Erhardt Niedt, *Handleitung zur Variation*, Hamburg: Benjamin Schiller 1706 (Erstauflage des 2. Teils der *Musicalischen Handleitung*).

Niedt 1710-1721. Friedrich Erhardt Niedt, *Musicalische Handleitung*, 1. Teil: Hamburg: Benjamin Schiller ^{2}1710, 2. Teil: Hamburg ^{2}1721, 3. Teil: Hamburg 1717 (Teil 2 und 3 hg. und kommentiert von Johann Mattheson); Reprint aller Teile in einem Band: Hildesheim: Olms 2003.

Nivers 1689. Guillaume Gabriel Nivers, «L' art d'accompagner sur la basse continue: pour l'orgue et le clavecin», in: *Motets a voix seule [...]*, Paris : Guillaume Gabriel Nivers 1689, S. 149–170; Reprint Genf: Minkoff 2000.

Ortiz 2003. Diego Ortiz, *Trattado de Glosas*, Rom: Valerio & Luigi Dorico 1553; viersprachige Neuausgabe hg. von Annette Otterstedt, Kassel: Bärenreiter 2003.

Pachelbel 1699. Johann Pachelbel, *Hexachordum Apollinis*, Nürnberg: Cornelius Nicolaus Schurtz 1699; Reprint New York o. J. (Performers' Facsimiles 182), Courlay: Fuzeau 1996.

Pachelbel 1704. Johann Pachelbel, *Tabulatur-Buch Geistlicher Gesänge D. Martini Lutheri und anderer gottseliger Männer sambt beygefügten Choral-Fugen durchs gantze Jahr*, Manuskript Nürnberg 1704; Neuausgabe: Suzy Schwenkedel, *Die Weimarer Tabulatur. Johann Pachelbel und seine Schüler*, dreisprachige Ausgabe (frz., dt., engl.) in 2 Bänden, Arras: Association Nationale de Formation des Organistes Liturgiques 1993.

Pachelbel 1901. Johann Pachelbel, *94 Compositionen. Zumeist Fugen über das Magnificat für Orgel oder Clavier*, hg. von Hugo Botstiber und Max Seiffert, Wien: Artaria 1901 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich 17); leicht veränderter Reprint: *The Fugues on the Magnificat for Organ or Keyboard*, New York: Dover 1994.

Pachelbel 1903. Johann Pachelbel, *Orgelkompositionen von Johann Pachelbel*, hg. von Max Seiffert, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1903 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern 6); leicht veränderter Reprint: *Organ works*, New York: Dover 1994.

Pachelbel 1999-. Johann Pachelbel, *Complete Works for Keyboard Instruments*, Ausgabe in 12 Bänden hg. von Michael Belotti; Colfax (North Carolina): Wayne Leupold 1999-; bisher erschienen: Bd. 1: Preludes and Toccatas; Bd. 2: Fugues; Bd. 3: Magnificat Fugues from the Berlin Manuscript, First Series; Bd. 4: Magnificat Fugues from the Berlin Manuscript, Second Series; Bd. 5: Magnificat Fugues from the London Manuscript; Bd. 7: Chorale Partitas/Choralpartiten; Bd. 8: Arias with Variations / Arien mit Variationen.

Paisiello 1782. Giovanni Paisiello, *Regole per bene accompagnare il Partimento, o sia il Basso Fondamentale sopra il Cembalo Del Signor Maestro Giovanni Paisiello Composte per sua Altezza Imperiale la Gran Duchessa di tutte Le Russie*, St. Petersburg 1782.

Paisiello 2008. Giovanni Paisiello, *Regole per bene accompagnare il partimento o sia il basso fondamentale sopra il cembalo*, Faksimile des [autographen?] Manuskripts und Neuedition hg. von Ludwig Holtmeier, Johannes Menke und Felix Diergarten, Wilhelmshaven: Noetzel 2008 (Praxis und Theorie des Partimentospiels 1).

Pasquini 1702. Bernardo Pasquini, *Sonate per gravecembalo*, Manuskript 1702; Faksimile-Ausgabe hg. von Emer Buckley, Courlay: Fuzeau [2005].

Pasquini 2000-2009. Bernardo Pasquini, *Opere per tastiera*, 8 Bände, hg. von Francesco Cera, Armando Carideo u. Edoardo Bellotti, Colledara: Andromeda (Bd. 1–5) und Latina: Il Levante Libreria (Bd. 6–8) 2000–2009.

Penna 1684. Lorenzo Penna, *Li primi albori musicali*, Bologna: Giacomo Monti 1684; Reprint Bologna: Forni 1996.

Petri 1767/1782. Johann Samuel Petri, *Anleitung zur practischen Musik*, Lauban 1767; zweite, stark erweiterte Auflage Leipzig: Breitkopf 1782; Reprint Giebing: Katzbichler 1969.

Philips 1999. Peter Philips, *Complete Keyboard Music*, hg. von David J. Smith, London: Stainer and Bell 1999 (Musica Britannica 75).

Playford 1697. John Playford, *An Introduction to the Skill of Musick*, London: E. Jones [13]1697; Reprint der Ausgabe London 1674, Ridgewood (N.J.): The Gregg Press 1966.

Porpora 1754. Niccoló Porpora, *Sonate XII di Violino, e Basso*, Wien: Federico Bernardi 1754; Reprint Forni [1980].

Praetorius 1619. Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. 3: *Termini musici*, Wolfenbüttel: Elias Holwein 1619; Reprint hg. von Wilibald Gurlitt, Kassel: Bärenreiter 1988.

Preussner 1949. Eberhard Preussner, *Die musikalischen Reisen des Herrn von Uffenbach*, Kassel: Bärenreiter 1949.

Printz 1696. Wolfgang Caspar Printz, *Phrynis Mitilenaeus oder Satyrischer Componist*, Dresden und Leipzig: Johann Christoph Mieth & Johann Christoph Zimmermann [2]1696; Reprint Hildesheim: Olms 2001.

Prixner 1789. Sebastian Prixner, *Kann man nicht in zwey, oder drey Monaten die Orgel gut, und regelmäßig schlagen lernen? Mit Ja beantwortet, und dargethan vermittelst einer Einleitung zum Generalbass*, Landshut: Hagen 1789.

Quantz 1752. Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin: Johann Friedrich Voß 1752; Reprint Kassel: Bärenreiter 1953; Leipzig: Breitkopf & Härtel 1988; München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1992.

Quintilian. Marcus Fabius Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, deutsch-lateinische Ausgabe der *Institutio oratoria*, hg. von Helmut Rahn, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975.

Radulescu 1980. Michael Radulescu, *Organum antiquum. Früheste Orgelmusik*, Wien: Doblinger 1980.

Rameau 1722. Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels*, Paris: Christophe Ballard 1722.

Rampe 2007. Siegbert Rampe (Hg.), *Deutsche Orgel- und Claviermusik der Bachzeit*, Kassel: Bärenreiter 2007.

Renwick 2001. William Renwick, *The Langloz Manuscript: Fugal Improvisation through Figured Bass*, Faksimile und Neuausgabe, Oxford: Oxford University Press 2001.

Riepel 1752-1768. Joseph Riepel, *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst*, Regensburg, Wien, Frankfurt, Leipzig, Augsburg 1752–1768, Neuausgabe hg. von Thomas Emmerig, Wien: Böhlau 1996 (Sämtliche Schriften zur Musiktheorie 1); DVD-Ausgabe: Ulrich Kaiser (Hg.), *Musiktheoretische Quellen 1750–1800. Gedruckte Schriften von J. Riepel, H.Chr. Koch, J.F. Daube und J.A. Scheibe*, Berlin: Directmedia 2007.

Rossi 1657. Michelangelo Rossi, *Toccate e corenti d'intavolatura d'organo e cimbalo*, Rom: Carlo Ricarii 1657; Reprint Florenz: Studio per edizioni scelte 1979; Neuausgabe: *Works for keyboard*, hg. von John R. White, [Rom]: American Institute of Musicology 1966 (Corpus of Early Keyboard Music 15).

Rousseau 1786. Jean Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, Paris: la Veuve Duchesne 1768.

Saint-Arroman 2005. Jean Saint-Arroman (Hg.), *Orgue: Méthodes – Ouvrage sur la facture – Ouvrage sur les mélange des jeux – Préfaces – Extraits d'ouvrages généraux – Dictionnaires et encylopédies – Cérémonials*, 5 Bände ersch. in der Reihe: *Méthodes et Traités, Série 1: France 1600–1800*, Bd. 1, Courlay: Fuzeau 2005.

Saint-Lambert 1707. Michel de Saint-Lambert, *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et des autres instruments*, Paris: Christophe Ballard 1707; Reprint Genf: Minkoff 1972; weitere Reprints in einem Band mit *Les principes du clavecin*, Paris 1702, Genf: Minkoff 1974 und 1986.

Santa Maria 1565. Thomas de Sancta Maria [sic!], *Libro llamado Arte de tañer Fantasia*, Valladolid: Francisco Fernandez 1565; Reprint [Farnborough]: Gregg 1972; Genf: Minkoff 1973; Barcelona 2007 (Monumentos de la música española 75); engl. Übersetzung: Almonte C. Howell jr. und Warren E. Hultberg, *The Art of Playing the Fantasia*, Pittsburgh (Pennsylvania): Latin American Literary Review Press 1991.

Scheibe 1730. Johann Adolph Scheibe, *Compendium musices theoretico-practicum*, Manuskript ca. 1730; im Neudruck als Anhang hg. in: Peter Benary, *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, Leipzig: Breitkopf & Härtel [1961] (Jenaer Beiträge zur Musikforschung 3).

Scheibe 1745. Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musicus*, neue, vermehrte und verbesserte Auflage, Leipzig: Breitkopf 1745; Reprint Wiesbaden und Hildesheim 1970.

Sorge 1745-1747. Georg Andreas Sorge, *Vorgemach der musicalischen Composition*, Lobenstein: Georg Andreas Sorge 1745–1747.

Speth 1693. Johann Speth, *Ars magna consoni et dissoni*, Augsburg: Lorenz Kroniger & Gottlieb Göbels seel. Erben 1693; Neuausgabe hg. von Traugott Fedtke, Kassel: Bärenreiter 1973.

Spiridion 1670-1675. Spiridion a Monte Carmelo [= Johann Nenning], *Nova instructio pro pulsandis organis, spinettis, manuchordiis etc.*, 1. und 2. Teil Bamberg: Johann Jacob Immel & Johann Georg Seuffert 1670/71, im Neudruck hg. von Edoardo Bellotti, Colledara: Andromeda 2003; 3. und 4. Teil [Würzburg ca. 1675–1677], im Neudruck nach einer hs. Kopie (Druck nicht erhalten) hg. von Edoardo Bellotti, Latina: Il levante libreria 2008.

Storace 1664. Bernardo Storace, *Selva di varie composizioni d'intavolatura*, Venedig 1664; Reprint hg. von Laura Alvini, Florenz: Studio per edizioni scelte 1979 (Archivum musicum 13); Neuausgabe hg. von Barton Hudson, [Rom]: American Institute of Musicology 2005 (Corpus of Early Keyboard Music 7, Ed. 2005); Neuausgabe hg. von Marco Ghirotti, Padua: Armelin Musica 2007.

Strozzi 1687. Gregorio Strozzi, *Capricci da sonare cembali et organi opera quarta*, Neapel: Novello de Bonis 1687; Reprint hg. von Laura Alvini, Florenz: Studio per edizioni scelte 1979 (Archivum musicum 14); Neuausgabe hg. von Barton Hudson, Rom: American Institute of Musicology 1967 (Corpus of Early Keyboard Music 11).

Sulzer 1792-1799. Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 5 Bände, Leipzig: Weidmann 1792–1799; Reprint Hildesheim: Olms 1967.

Sweelinck 1901. [Jan Pieterszoon Sweelinck?], *Composition Regeln Herrn M. Johan Peterssen Sweeling*, hg. von Hermann Gehrmann, Den Haag: Martinus Nijhoff, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1901 (Werken van Jan Pieterzoon Sweelinck 10).

Titelouze 1623. Jehan Titelouze, *Hymnes de l'église pour toucher sur l'orgue, avec les fugues et recherches sur leur plain-chant*, Paris: Ballard 1623.

Trabaci 1603-1615. Giovanni Maria Trabaci, *Cento Versi sopra gli otto tuoni ecclesiastici*, Neapel 1603–1615; Neuausgabe hg. von Nicola Ferroni, Bologna: Ut Orpheus 1996.

Tritto 1816. Giacomo Tritto, *Scuola di Contrappunto*, Neapel: Artaria 1816.

Türk 1787. Daniel Gottlob Türk, *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten. Ein Beytrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie*, Leipzig: Schwickert und Halle: Hemmerde 1787; Reprint hg. von Bernhard Billeter, Hilversum: Knuf 1966 (Bibliotheca organologica 5).

Türk 1789. Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, Leipzig: Schickert und Halle: Hemmerde und Schwetschke 1789; Reprint hg. von Siegbert Rampe, Kassel: Bärenreiter ^{2}2009.

Valente 1576. Antonio Valente, *Intavolatura de cimbalo*, Neapel 1576; Neuausgabe hg. von Charles Jacobs, Oxford: Clarendon Press 1973.

Vetter 2006. Nikolaus Vetter, *Sämtliche Orgelwerke*, hg. von Klaus Beckmann, Mainz: Schott 2006 (Mitteldeutsche Orgelmeister 5).

Vicentino 1555. Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom: Antonio Barrè 1555; Reprint Kassel: Bärenreiter 1959 (Documenta musicologica, Reihe 1, Bd. 17).

Walther 1732. Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig: Wolfgang Deer 1732; Reprint Kassel: Bärenreiter 1993; Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten hg. von Friederike Ramm, Kassel: Bärenreiter 2001.

Walther 1955. Johann Gottfried Walther, *Praecepta der musicalischen Composition*, hg. von Peter Benary, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1955 (Jenaer Beiträge zur Musikforschung 2).

Walther 1966. Johann Gottfried Walther, *Sämtliche freie Orgelwerke*, Bd. 3., hg. von Heinz Lohmann, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel [1966].

Walther 1998-1999. Johann Gottfried Walther, *Sämtliche Orgelwerke*, Bd. 1–4, hg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1998–1999.

Weißenborn 1713. Christoph Weißenborn, *Gründliche Einleitung zur Teutschen und Lateinischen Oratorie*, Frankfurt: Christian Pohl 1713.

Werckmeister 1702. Andreas Werckmeister, *Harmonologia musica*, Quedlinburg: Theodor Philipp Calvisius 1702; Reprint Laaber: Laaber ^{2}2007.

Wiedeburg 1775. Michael Johann Friedrich Wiedeburg, *Dritter Theil des sich selbst informierenden Clavier-Spielers, worin gezeigt wird, wie ein Liebhaber der Music [...] zum Fantasiren auf der Orgel und dem Clavier [...] und zu Componiren, gelangen kann*, Halle: im Waisenhause 1775; Reprint Wilhelmshaven: Florian Noetzel 2007.

Zacconi 1596-1622. Lodovico Zacconi, *Prattica di musica*, 1. Teil: Venedig: Bartolomeo Carampello 1596, 2. Teil: Venedig: Alessandro Vincenti 1622; Reprint Hildesheim: Olms 1982.

Zachow 2006. Friedrich Wilhelm Zachow, *Sämtliche Orgelwerke*, hg. von Klaus Beckmann, Mainz: Schott 2006 (Mitteldeutsche Orgelmeister 2).

Zarlino 1558. Gioseffo Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, Venedig 1558; Faksimile-Ausgabe New York: Broude [1965] (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile Ser. 2 Vol. 1); engl. Ausgabe des dritten Teils: *The Art of Counterpoint*, hg. von Guy A. Marco und Claude V. Palisca, New Haven: Yale University Press 1968.

Zipoli 1716. Domenico Zipoli, *Sonate d'Intavolatura per organo e cimbalo*, Rom 1716; Neuausgabe hg. von Luigi Ferdinando Tagliavini, Heidelberg: Müller 1959.

Literatur

Aerts 2007. Hans Aerts, «‚Modell' und ‚Topos' in der deutschsprachigen Musiktheorie seit Riemann», *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4/1–2 (2007), S. 143–158.

Apel 1967. Willi Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel: Bärenreiter 1967; Reprint hg. von Siegbert Rampe, Kassel: Bärenreiter 2004.

Auhagen 1983. Wolfgang Auhagen, *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Lang 1983 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaft Bd. 6).

Bandur 2002. Markus Bandur, Artikel «Improvisation, Extempore, Impromptu», *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 32. Auslieferung Winter 2001/2002.

Bartel 1997. Dietrich Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber: Laaber ^{1}1985, rev. ^{3}1997.

Belotti 2001. Michael Belotti, «Johann Pachelbel als Lehrer», in: Rainer Kaiser (Hg.), *Bach und seine mitteldeutschen Zeitgenossen. Bericht über das internationale musikwissenschaftliche Kolloquium, Erfurt und Arnstadt 13. bis 16. Januar 2000*, Eisenach 2001 (Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte 4), S. 8–44.

Belotti 2004. Michael Belotti, Artikel «Pachelbel», in: *MGG2*, Personenteil Bd. 12, Kassel: Bärenreiter 2004, Sp. 1506–1517.

Benary 1989. Peter Benary, «Vom Als-ob in Musik und Musikanschauung des 18. Jahrhunderts», *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 13 (1989), S. 99–139.

Berkowitz 2010. Aaron L. Berkowitz, *The Improvising Mind: Cognition and Creativity in the Musical Moment*, Oxford: Oxford University Press 2010.

Betz 2001. Marianne Betz, Artikel «Fantasia», *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 31. Auslieferung Frühjahr 2001.

Blindow 1957. Martin Blindow, *Die Choralbegleitung des 18. Jahrhunderts in der evangelischen Kirche Deutschlands*, Regensburg: Bosse 1957.

Boquet-Rebours 2007. Pascale Boquet und Gérard Rebours, *50 Renaissance & Baroque Standards: With Variants, Examples & Advice for Playing & Improvising on Any Instrument*, Ausgaben in Französisch und Englisch, Courlay: Fuzeau 2007.

Bötticher-Rotem. Jörg-Andreas Bötticher, Elam Rotem, *Early Music Sources*, Online-Verzeichnis zahlreicher Quellen zur historischen Aufführungspraxis unter: www.earlymusicsources.com (05.05.2017).

Breig 1967. Werner Breig, *Die Orgelwerke Heinrich Scheidemanns*, Wiesbaden: Franz Steiner 1967 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 3).

Caffi 1854. Francesco Caffi, *Storia della musica sacra*, Venedig: Antonelli 1854.

Cafiero 2005. Rosa Cafiero, «Conservatories and the Neapolitan School: A European Model at the End of the Eighteenth century», in: Michael Fend und Michel Noiray (Hgg.), *Musical Education in Europe (1770–1914): Compositional, Institutional and Political Challenges*, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2005, S. 15–29.

Cafiero 2007. Rosa Cafiero, «The Early Reception of Neapolitan Partimento Theory in France: A Survey», *Journal of Music Theory* 51/1 (2007), S. 137–159.

Cafiero 2009. Rosa Cafiero, «La formazione del musicista nel XVIII secolo. Il ‚modello' dei Conservatori napoletani», in: Gaetano Stella (Hg.), Composizione e improvvisazione nella scuola napoletana del Settecento, Lucca: LIM 2009 (*Rivista di Analisi e Teoria Musicale* 15:1), S. 5–25.

Cafiero 2011. Rosa Cafiero, «Tracing a History of the Neapolitan School: Giuseppe Sigismondo's Apoteosi della musica from Naples to Berlin», *Musicologica Austriaca* 30 (2011), S. 57–71.

Canguilhem 2013. Philippe Canguilhem, «Lusitano et la pratique du contrepoint chanté à la Renaissance», in: Philippe Canguilhem (Hg.), *Chanter sur le livre à la Renaissance. Les traités de contrepoint de Vicente Lusitano*, Turnhout: Brepols 2013, S. 3–36.

J. Christensen 1985. Jesper Christensen, «Zur Generalbass-Praxis bei Bach und Händel», *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 9 (1985), S. 39–88.

J. Christensen 1992. Jesper Bøje Christensen, *Die Grundlagen des Generalbaßspiels im 18. Jahrhundert. Ein Lehrbuch nach zeitgenössischen Quellen*, Kassel: Bärenreiter 1992.

Th. Christensen 1992. Thomas Christensen, «The Règle de l'Octave in Thorough-Bass Theory and Practice», *Acta musicologica* 64 (1992), S. 91–117.

Th. Christensen 2008. Thomas Christensen, «Fundamenta Partiturae: Thorough Bass and Foundations of Eighteenth-Century Composition Pedagogy», in: Sean Gallagher u. Thomas Forest Kelly (Hgg.), *The Century of Bach and Mozart: Perspectives on Historiography, Composition, Theory and Performance*, Harvard: Harvard University Departement of Music 2008 (Isham Library Papers 7), S. 17–40.

Crivellaro 2014. Paolo Crivellaro, *Die norddeutsche Orgelschule. Aufführungspraxis nach historischen Zitaten. Repertoire. Instrumente*, Stuttgart: Carus 2014.

Csikszentmihalyi 1991. Mihaly Csikszentmihalyi, *Das Flow-Erlebnis. Jenseits von Angst und Langeweile: im Tun aufgehen*, dt. Übersetzung der amerikan. Originalausgabe (*Beyond Boredom and Anxiety: The Experience of Play in Work and Games*, San Francisco u. a. 1975) von Urs Aeschbacher, hg. von Hans Aebli, Stuttgart: Klett-Cotta ^{3}1991.

Cumer 2007. Nicola Cumer, «‚Si suona passacaglio' – eine didaktische Improvisationsanleitung zur italienischen Ostinato-Praxis», *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 31 (2007), S. 117–129.

Czubatynski 1993. Uwe Czubatynski, «Choralvorspiel und Choralbegleitung im Urteil J. S. Bachs», *Bach-Jahrbuch* 79 (1993), S. 223.

Dahlhaus 2001. Carl Dahlhaus, *Untersuchung über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel: Bärenreiter 1968; Neuausgabe in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, Laaber: Laaber 2001.

Del Donna 2012. Antonio R. Del Donna, *Opera, Theatrical Culture and Society in Late Eighteenth-Century Naples*, Farnham: Ashgate 2012.

Deppert 1993. Heinrich Deppert, *Kadenz und Klausel in der Musik von J. S. Bach. Studien zu Harmonie und Tonart*, Tutzing: Schneider 1993.

Di Giacomo 1924. Salvatore Di Giacomo, *Il Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana e quello di S. M. della Pietà dei Turchini*, Palermo: Remi Sandron 1924.

Di Giacomo 1928. Salvatore Di Giacomo, *Il Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo e quello di S. M. di Loreto*, Palermo: Remi Sandron 1928.

Diergarten 2014. Felix Diergarten, «Beyond ‚Harmony': The Cadence in the Partitura Tradition», in: Markus Neuwirth und Pieter Bergé (Hgg.), *What is a Cadence? Theoretical and Analytical Perspectives on Cadences in the Classical Repertoire*, Leuven: Leuven University Press 2014, S. 59–84.

Dietrich 2002. Karin Dietrich, Artikel «Praeambulum, praeludium / Prélude, Vorspiel», *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 33. Auslieferung Sommer 2002.

Dirksen 2007. Pieter Dirksen, *Heinrich Scheidemann's Keyboard Music: Transmission, Style and Chronology*, Aldershot: Ashgate 2007.

Dodds 2006. Michael R. Dodds, «Columbus's Egg: Andreas Werckmeister's Teaching on Contrapuntal Improvisation in *Harmonologia musica* (1702)», *Journal of Seventeenth-Century Music* 12/1 (2006), online unter: sscm-jscm.press.illinois.edu/v12/no1/dodds.html (05.05.2017).

Doll 1989. Egidius Doll, *Anleitung zur Improvisation. Ein Lese- und Lernbuch*, Regensburg: Bosse 1989.

Erhardt 2011. Martin Erhardt, *Improvisation mit Ostinatobässen aus dem 16. bis 18. Jahrhundert. Lehrmaterial zum Experimentieren in Unterricht, Ensemble und Selbststudium für alle Instrumente*, Magdeburg: Walhall 2011.

Erig 1979. Richard Erig und Veronika Gutmann (Hgg.), *Italienische Diminutionen. Die zwischen 1553 und 1638 mehrmals bearbeiteten Sätze*, Zürich: Amadeus 1979 (Prattica musicale 1).

Fabris 2007. Dinko Fabris, *Music in the Seventeenth-Century Naples: Francesco Provenzale (1624–1704)*, Aldershot: Ashgate 2007.

Ferand 1938. Ernst Ferand, *Die Improvisation in der Musik. Eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung*, Zürich: Rhein-Verlag 1938.

Fischer 1915. Wilhelm Fischer, «Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils», *Studien zur Musikwissenschaft* 3 (1915), S. 24–84.

Fladt 2005a. Hartmut Fladt, «Satztechnische Topoi», *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 2/2–3 (2005), S. 189–196.

Fladt 2005b. Hartmut Fladt, «Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs», *Musiktheorie* 19/4 (2005), S. 341–369.

Froebe 2007a. Folker Froebe, «Satzmodelle des ‚Contrapunto alla mente' und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600», *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4/1–2 (2007), S. 13–55.

Froebe 2007b. Folker Froebe, «Historisches Panoptikum der Satzmodelle», *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4/1–2, S. 185–195.

Froebe 2008. Folker Froebe, «‚Ein einfacher und geordneter Fortgang der Töne, dem verschiedene Fugen, Themen und Passagen zu entlocken sind'. Der Begriff der ‚phantasia simplex' bei Mauritius Vogt und seine Bedeutung für die Fugentechnik um 1700», *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 5/2–3 (2008), S. 195–247.

Gingras 2008. Bruno Gingras, «Partimento Fugue in Eighteenth-Century Germany: A Bridge between Thoroughbass Lessons and Fugal Composition», *Eighteenth-Century Music* 5/1 (2008), S. 51–74.

Gjerdingen 2007. Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, Oxford: Oxford University Press 2007.

Gjerdingen 2010. Robert O. Gjerdingen, «Partimenti Written to Impart a Knowledge of Counterpoint and Composition», in: Dirk Moelants (Hg.), *Partimento and Continuo Playing in Theory and in Practice*, Leuven: Leuven University Press 2010, S. 43–70 (Collected Writings of the Orpheus Institute 9).

Göttert 2009. Karl-Heinz Göttert, *Einführung in die Rhetorik*, Paderborn: Wilhelm Fink ⁴2009.

Grampp 2004-2005. Florian Grampp [Bassani], «Partimenti – Musik für Generalbass solo», mehrteilige Artikelserie erschienen in: *Concerto* Nr. 193 (2004), S. 23–29 (Teil 1: «Johann Matthesons ‚Große Generalbass-Schule'»); Nr. 194 (2004), S. 23–27 (Teil 2: «Römische Quellen zur Partimento-Praxis»); Nr. 196 (2004) S. 26–28 und 197/198 (2004) S. 27f. (Teil 3: «Zur neapolitanischen Partimento-Tradition»); Nr. 199 (2005) S. 32–36 (Teil 4: «Solistischer Generalbaß in Nord- und Mitteldeutschland»).

Grapenthin 2002. Ulf Grapenthin, «The Transmission of Sweelinck's Composition Regeln», in: Pieter Dirksen (Hg.), *Sweelinck Studies. Proceedings of the International Sweelinck Symposium Utrecht 1999*, Utrecht: STIMU 2002, S. 171–196.

Griffiths 1995. John Griffiths, Artikel «Folia», in: *MGG2*, Sachteil Bd. 3, Kassel: Bärenreiter 1995, Sp. 600–607.

Hamilton 2007. Andy Hamilton, *Aesthetics and Music*, London: Continuum 2007.

Harrison 2003. Daniel Harrison, «Rosalia, Aloysius and Arcangelo: A Genealogy of the Sequence», *Journal of Music Theory* 47 (2003), S. 225–272.

Holtmeier 2007. Ludwig Holtmeier, «Implizite Theorie: Zum Akkordbegriff der italienischen Generalbass-Tradition», *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 31 (2007), S. 149–170.

Holtmeier 2008. Ludwig Holtmeier, Artikel «Tonart und Tonalität», in: Heinz von Loesch und Claus Raab (Hgg.), *Das Beethoven-Lexikon*, Laaber: Laaber 2008, S. 777–780.

Holtmeier 2009. Ludwig Holtmeier, «Zum Tonalitätsbegriff der Oktavregel», in: Clemens Kühn und John Leigh (Hgg.), *Systeme der Musiktheorie*, Dresden: Sandstein 2009, S. 7–19.

Holtmeier 2010a. Ludwig Holtmeier, Artikel «Kadenz/Klausel», in: Helga de la Motte-Haber u. a. (Hgg.), *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft*, Laaber: Laaber 2010, S. 202–206.

Holtmeier 2010b. Ludwig Holtmeier, Artikel «Oktavregel», in: Helga de la Motte-Haber u. a. (Hgg.), *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft*, Laaber: Laaber 2010, S. 357f.

Holtmeier-Menke-Diergarten 2013. Ludwig Holtmeier, Johannes Menke u. Felix Diergarten, *Solfeggi, Bassi e Fughe. Georg Friedrich Händels Übungen zur Satzlehre*, Wilhelmshaven: Noetzel 2013 (Praxis und Theorie des Partimentospiels 2).

Hudson 1982. Richard Hudson, *The Folia, the Saraband, the Passacaglia, and the Chaconne: The Historical Evolution of Four Forms that Originated in Music for the Five-Course Spanish Guitar*, 4 Bände, [Rom]: American Institute of Musicology, Neuhausen-Stuttgart: Hänssler 1982 (Musicological Studies and Documents 35).

Janin 2012. Barnabé Janin, *Chanter sur le livre. Manuel pratique d'improvisation polyphonique de la Renaissance (15ème et 16ème siècles)*, Langres: Dominique Guéniot 2012.

Jans 1986. Markus Jans, «Alle gegen eine. Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts», *Basler Jahrbuch für Historische Aufführungspraxis* 10 (1986), S. 101–120.

Jans 1992. Markus Jans, «Modale ‚Harmonik'. Beobachtungen und Fragen zur Logik der Klangverbindungen im 16. und frühen 17. Jahrhundert», *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 16 (1992), S. 167–188.

Jans 2007. Markus Jans, «Towards a History of the Origin and Development of the Rule of the Octave», in: *Towards Tonality: Aspects of Baroque Music Theory*, Leuven: Leuven University Press 2007 (Collected writings of the Orpheus Institute 6), S. 119–142.

Jewanski 2003. Jörg Jewanski, Artikel «Kellner, David», in: *MGG2*, Personenteil Bd. 9, Kassel: Bärenreiter 2003, Sp. 1632–1633.

Kaiser 2000. Ulrich Kaiser, *Gehörbildung. Satzlehre – Improvisation – Höranalyse*, 2 Bände, Kassel: Bärenreiter 2000 (Bärenreiter Studienbücher Musik 10 und 11).

Kaiser 2007. Ulrich Kaiser, «Was ist ein musikalisches Modell?», *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4/3 (2007), S. 275–289.

Kaiser *Kadenz*. Ulrich Kaiser und Andreas Helmberger, «Die Kadenz», online unter: http://www.musikanalyse.net/tutorials/kadenz (05.05.2017).

Kaiser *Motivo di Cadenza*. Ulrich Kaiser und Andreas Helmberger, «Motivo di Cadenza», online unter: http://www.musikanalyse.net/tutorials/motivo-di-cadenza (05.05.2017).

Kaiser *Neapolitaner*. Ulrich Kaiser und Andreas Helmberger, «Kleiner Lehrgang zum Neapolitaner», online unter: http://www.musikanalyse.net/tutorials/neapolitaner (05.05.2017).

Kaiser *Parallelismus*. Ulrich Kaiser und Andreas Helmberger, «Der Parallelismus (die ‚Pachelbelsequenz')», online unter: http://www.musikanalyse.net/tutorials/parallelismus (05.05.2017).

Kaiser *Quintfall*. Ulrich Kaiser und Andreas Helmberger, «Die Quintfallsequenz in der Zweistimmigkeit», online unter: http://www.musikanalyse.net/tutorials/quintfallsequenz (05.05.2017).

Keller 1937. Hermann Keller, *Achtzig Choralvorspiele deutscher Meister des 17. und 18. Jahrhunderts*, Leipzig: Peters 1937.

Klassen 2001. Janina Klassen, «Musica poetica und musikalische Figurenlehre – ein produktives Missverständnis», *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* (2001), S. 73–83.

Kobayashi 1983. Yoshitake Kobayashi, «Der Gehrener Kantor Johann Christoph Bach (1673–1727) und seine Sammelbände mit Musik für Tasteninstrumente», in: *Bachiana et alia Musicologica*, Festschrift für Alfred Dürr zum 65. Geburtstag, Kassel: Bärenreiter 1983, S. 168–177.

Kolneder 1970. Walter Kolneder, *Georg Muffat zur Aufführungspraxis*, Strassburg: Heitz 1970.

Krones 1997. Hartmut Krones, Artikel «Musik und Rhetorik», in: *MGG2*, Sachteil Bd. 6, Kassel: Bärenreiter 1997, Sp. 814–852.

Krüger 1933. Liselotte Krüger, «Johann Kortkamps Organistenchronik, eine Quelle zur hamburgischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts», *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte* 23 (1933), S. 188–213.

Ledbetter 1990. David Ledbetter, *Continuo Playing According to Handel*, Oxford: Clarendon Press 1990.

Liardon 2005. Gaël Liardon, «Les fugues de Johann Pachelbel, un modèle simple et historique», [Lausanne] 2005, online unter: imslp.nl/imglnks/usimg/b/b2/IMSLP304815-PMLP492907-fugues-pachelbel.pdf (05.05.2017).

Lutz 2007. Rudolf Lutz, «Wege zur Annäherung an den Bedeutungsgehalt einer Kantate von J. S. Bach. Improvisatorisch-kompositorische Ansätze», *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 31 (2007), S. 185–215.

Lutz 2010. Rudolf Lutz, «The Playing of Partimento: Comprehensive Training for the Composing and Improvising Interpreter», in: Dirk Moelants (Hg.), *Partimento and Continuo Playing in Theory and in Practice*, Leuven: Leuven University Press 2010 (Collected Writings of the Orpheus Institute 9), S. 113–127.

Lutz *Passacaille*. Rudolf Lutz, «Exercices préparatoires pour improviser la passacaille», online unter: www.fmil.org/pdf/rudolf-lutz-passacaille.pdf (05.05.2017).

Marti 1985. Andreas Marti, «Zeilenzwischenspiele in Orgelbegleitungen zum Gemeindegesang», *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 29 (1985), S. 151–168.

Marx 2000. Hans-Joachim Marx, Artikel «Corelli», in: *MGG2*, Personenteil Bd. 4, Kassel: Bärenreiter 2000, Sp. 1573–1598.

Matter-Molenaar 1985. Bert Matter und Peter Molenaar, *In guter Harmonie. Arbeitsbuch für das Harmonisieren und Spielen von Choralsätzen*, Amsterdam: De Werelt 1985.

Maul 2007. Michael Maul, «‚Alte' und ‚neue' Materialien zu barocken Organistenproben in Mittel- und Norddeutschland», *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 31 (2007), S. 217–244.

Meier 1992. Bernhard Meier, *Alte Tonarten. Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kassel: Bärenreiter 1992 (Bärenreiter Studienbücher Musik 3).

Meister 1994. Hubert Meister, «Was ist musikalische Rhetorik, und welche Bedeutung hat sie für die Interpretation barocker Musik?», in: Johann Trummer (Hg.), *Alte Musik – Lehren, Forschen, Hören. Perspektiven der Aufführungspraxis*, Symposiumsbericht Graz 1992, Regensburg: ConBrio 1994, S. 47–63.

Menke 2007. Johannes Menke, «‚Da mente, non da penna': Zum Verhältnis von Improvisation und Komposition bei Händel», *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 31 (2007), S. 171–183.

Menke 2009. Johannes Menke, «Historisch-systematische Überlegungen zur Sequenz seit 1600», in: Christian Utz und Martin Zenck (Hgg.), *Passagen. Theorien des Übergangs in Musik und anderen Kunstformen*, Saarbrücken: Pfau 2009 (musik.theorien der gegenwart 3), S. 87–111.

Menke 2010. Johannes Menke, «Implizite Theorie», in: Christian Utz (Hg.), *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach*, Kongressbericht Graz 2008, Saarbrücken: Pfau 2010, S. 31–38.

Menke 2011. Johannes Menke, «Die Familie der *cadenza doppia*», *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 8/3 (2011), S. 389–405.

Menke 2017. Johannes Menke, *Kontrapunkt II: Die Musik des Barock*, Laaber: Laaber 2017.

Miehling-Seedorf 1996. Klaus Miehling, Thomas Seedorf u. a., Artikel «Improvisation», in: *MGG2*, Sachteil Bd. 4, Kassel: Bärenreiter 1996, Sp. 538–611.

Milka 2003. Anatoly P. Milka, «Zur Herkunft einiger Fugen in der Berliner Bach-Handschrift P 296», *Bach-Jahrbuch* 2003, S. 251–258.

Neumann 1978. Frederick Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, Princeton, NJ: Princeton University Press 1978.

Neuweg 1999. Georg Hans Neuweg, *Könnerschaft und implizites Wissen. Zur lehr- und lerntheoretischen Bedeutung der Erkenntnis- und Wissenstheorie Michael Polanyis*, Münster: Waxmann 1999.

Ossi 1996. Massimo Ossi, Artikel «Lamento», in: *MGG2*, Sachteil Bd. 5, Kassel: Bärenreiter 1996, Sp. 904–911.

Ott 1997-2000. Karin und Eugen Ott, *Handbuch der Verzierungskunst der Musik*, 6 Bände, München: Ricordi 1997–2000.

Paraschivescu 2010. Nicoleta Paraschivescu, «Francesco Durantes Perfidia-Sonate: Ein Schlüssel zum Verständnis der Partimento-Praxis», *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 7/2 (2010), S. 203–214.

Paraschivescu 2018. Nicoleta Paraschivescu, *Die Partimenti Giovanni Paisiellos. Wege zu einem praxisbezogenen Verständnis*, Basel: Schwabe in Vorbereitung (erscheint voraussichtlich März 2018; Schola Cantorum Basiliensis Scripta 6).

Paulsmeier 2012. Karin Paulsmeier, *Notationskunde. 17. und 18. Jahrhundert*, 2 Bände, Basel: Schwabe 2012 (Schola Cantorum Basiliensis Scripta 2).

Peters 2003. Manfred Peters, *Johann Sebastian Bach. Was heißt «Klang-Rede»?*, München: Edition Text+Kritik 2003 (Musik-Konzepte 119).

Polanyi 1964. Michael Polanyi, *Personal Knowledge – Towards a Post-Critical Philosophy*, New York: Harper 1964.

Polanyi 1966. Michael Polanyi, *The Tacit Dimension*, New York: Doubleday 1966.

Pressing 1998. Jeff Pressing, «Psychological Constraints on Improvisational Expertise and Communication», in: Bruno Nettl u. Melinda Russell (Hgg.), *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, Chicago: Chicago University Press 1998 (Chicago studies in ethnomusicology), S. 47–67.

Prim 1961. Jean Prim, «Chant sur le Livre in French Churches in the 18th Century», *Journal of the American Musicological Society* 14 (1961), S. 37–49.

Ratz 1951. Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, Wien: Österreichischer Bundesverlag 1951; 3., erw. und neugestaltete Auflage, Wien: Universal Edition 1973.

Rempp 2004. Frieder Rempp, «Überlegungen zu den Fantasien und Fughetten B-Dur und D-Dur BWV 907 und 908», in: Ulrich Bartels und Uwe Wolf (Hgg.), *Vom Klang der Zeit. Klaus Hofmann zum 65. Geburtstag*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2004, S. 114–130.

Robinson 1972. Michael F. Robinson, «The Governors' Minutes of the Conservatory S. Maria Di Loreto, Naples», *R. M. A. Research Chronicle* 10 (1972), S. 1–97.

Ruiter-Feenstra 2011. Pamela Ruiter-Feenstra, *Bach and the Art of Improvisation*, Bd. 1, Ann Arbor: CHI-Press 2011.

Sachs 1983. Klaus-Jürgen Sachs, «Arten improvisierter Mehrstimmigkeit nach Lehrtexten des 14. bis 16. Jahrhunderts», *Basler Jahrbuch für Historische Aufführungspraxis* 7 (1983), S. 166–183.

Sackmann 2002. Dominik Sackmann, «‚A la recherche du Prélude perdu' – Die Präludien im Wohltemperierten Klavier I und ihre Stellung in der Geschichte der Gattung», in: Siegbert Rampe (Hg.), *Bach – das Wohltemperierte Klavier I: Tradition – Entstehung – Funktion – Analyse. Ulrich Siegele zum 70. Geburtstag*, Wiesenfelden: Katzbichler 2002 (Musikwissenschaftliche Schriften 38), S. 161–180.

Sanders 2001. Ernest H. Sanders, Artikel «Gymel», in: *NGrove 2*, London: Macmillan 2001, Bd. 10, S. 610–613.

Sanguinetti 2007. Giorgio Sanguinetti, «The Realization of Partimenti: An Introduction», *Journal of Music Theory* 51/1 (2007), S. 51–83.

Sanguinetti 2010. Giorgio Sanguinetti, «Partimento-Fugue: The Neapolitan Angle», in: Dirk Moelants (Hg.), *Partimento and Continuo Playing in Theory and in Practice*,

Leuven: Leuven University Press 2010 (Collected Writings of the Orpheus Institute 9), S. 71–111.

Sanguinetti 2012. Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento: History, Theory and Practice*, Oxford: Oxford University Press 2012.

Schmalzriedt 1975. Siegfried Schmalzriedt, Artikel «Kadenz», *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 4. Auslieferung 1975.

Schmalzriedt 1979. Siegfried Schmalzriedt, Artikel «Reprise / ripresa (vor 1600)», *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 7. Auslieferung 1979.

Schmidt-Korth-Garbe 1995. Hans Schmidt, Hans-Otto Korth, Daniela Garbe u. a., Artikel «Gemeindegesang», in: *MGG2*, Sachteil Bd. 3, Kassel: Bärenreiter 1995, Sp. 1148–1194.

Schneider 1996. Matthias Schneider, «,... daß die Gemeinde drüber confundiret worden'. Zu Bachs ‚Arnstädter Chorälen' für Orgel», in: Matthias Schneider (Hg.), *Bach in Greifswald. Zur Geschichte der Greifswalder Bachwoche 1946–1996*, Frankfurt etc.: Lang 1996 (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 3), S. 111–125.

Schubert 1999. Peter Schubert, *Modal Counterpoint, Renaissance Style*, Oxford: Oxford University Press 1999.

Schwab-Felisch 2007. Oliver Schwab-Felisch, «Umriss eines allgemeinen Begriffs des musikalischen Satzmodells», *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4/3 (2007), S. 291–304.

Schweitzer 1908. Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1908.

Schwenkreis 2005. Markus Schwenkreis, *Methodik der Stilimprovisation und Musiktheorie in Santa Marias «Arte de tañer Fantasia»*, unveröffentlichte Diplomarbeit, Basel: Schola Cantorum Basiliensis 2005.

Schwenkreis 2007. Markus Schwenkreis, «‚Fantasieren' als ‚compositio extemporanea' – Über die Bedeutung der Improvisationsmethodik des 18. Jahrhunderts für die Alte-Musik-Praxis», *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 31 (2007), S. 35–48.

Schwenkreis 2008. Markus Schwenkreis, «‚Von dem Fantasiren': Methodik der stilgebundenen Improvisation nach Adlung», *Dutch Journal of Music Theory* 13/1 (2008), S. 98–108.

Schwindt-Polth 1996. Elisabeth Schwindt und Michael Polth, Artikel «Klausel und Kadenz», in: *MGG2*, Sachteil Bd. 5, Kassel: Bärenreiter 1996, Sp. 256–282.

Seeliger 1994. Bettina Seeliger, *Die Oktavregel im Spiegel der wichtigsten Generalbasstraktate von 1670 bis 1755. Harmonische Studien am Beispiel eines diatonisch auf- und absteigenden Basses als Anregung zur Improvisation*, unveröffentlichte Diplomarbeit, Basel: Schola Cantorum Basiliensis 1994.

Smith 2011. Anne Smith, *The Performance of 16th-Century Music: Learning from the Theorists*, Oxford: Oxford University Press 2011.

Snyder 1980. Kerala J. Snyder, «Dieterich Buxtehude's Studies in Learned Counterpoint», *Journal of the American Musicological Society* 33 (1980), S. 544–564.

Snyder 2007. Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude. Leben, Werk, Aufführungspraxis*, Kassel: Bärenreiter 2007.

Strebel 1982. Esther Strebel, «‚Eine zahlreiche Menge der Singenden sowohl in einem Ton erhalten auch zur Andacht zugleich aufmuntern ...' oder: Zur Begleitung des Gemeindegesangs im 18. Jahrhundert», unveröffentlichte Diplomarbeit, Basel: Schola Cantorum Basiliensis 1982.

Troschke 1997. Michael von Troschke, Artikel «Passacaglia», in: *MGG2*, Sachteil Bd. 5, Kassel: Bärenreiter 1997, Sp. 1439–1445.

Unger 1941. Hans-Heinrich Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, Würzburg: Triltsch 1941; Reprint Hildesheim: Olms 2004.

Van der Hel 2000. Erik-Jan van der Hel, *La tradition hollandaise de l'improvisation à l'orgue*, von Gaël Liardon redigierte, französischsprachige Zusammenfassung eines Kurses gehalten am 25. August 2000 im Rahmen des *4e Festival de Musique Improvisée de Lausanne*, online unter: www.fmil.org/pdf/erik-jan-van-der-hel-2000.pdf (05.05.2017).

Van Tour 2015. Peter van Tour, *Counterpoint and Partimento. Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples*, Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis 2015 (Studia musicologica Upsaliensia 25).

Van Tour *UUPart*. Peter van Tour (Hg.), *UUPart, the Uppsala partimento database*, Uppsala 2015, online unter: www2.musik.uu.se/UUPart/UUPart.php (05.05.2017).

Van Tour *UUSolf*. Peter van Tour (Hg.), *UUSolf, the Uppsala solfeggio database*, zusammengestellt von Peter van Tour und Paolo Sullo, Uppsala 2016, online unter: www2.musik.uu.se/UUSolf/UUSolf.php (05.05.2017).

Villinger 2000. Christine Villinger, *«Mi vuoi tu corbellar». Die opere buffe von Giovanni Paisiello. Analysen und Interpretationen*, Tutzing: Hans Schneider 2000 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 40).

Weber 2004. Hans Peter Weber, *Generalbass-Compendium*, Manuskript im Eigenverlag, Basel: Schola Cantorum Basiliensis ^{4}2004; diese Auflage ist, ebenso wie die aktuellste 6. Auflage von 2013, vergriffen, eine zweisprachige Fassung (engl.-dt.) jedoch in Vorbereitung.

Werner 1933. Arno Werner, *Vier Jahrhunderte im Dienste der Kirchenmusik. Geschichte des Amtes und Standes der evangelischen Kantoren, Organisten und Stadtpfeifer seit der Reformation*, Leipzig: Merseburger 1933.

Zehnder 2008. Jean-Claude Zehnder, «Das schlichte Präludium. Zum liturgischen Orgelspiel von Erfurt bis Innsbruck», in: *Orgel und Orgelmusik im 17. Jahrhundert. Daniel Herz und sein Umfeld*, Tagungsbericht 2003, Innsbruck: Helbling 2008 (Studia Wilthinensia Artis Organi 1), S. 66–73.

Zehnder 2009. Jean-Claude Zehnder, *Die frühen Werke Johann Sebastian Bachs. Stil – Chronologie – Satztechnik*, Basel: Schwabe 2009 (Schola Cantorum Basiliensis Scripta 1).

Glossar

2-3-Kette → 7-6-Kette

7-6-Kette / 7-6-Sequenz Die (zweistimmige) 7-6-Kette besteht aus einer stufenweise nach unten fortschreitenden Unterstimme (→ aktive Stimme) und einer darüber liegenden Folge von 7-6-Vorhalten (→ synkopierende Stimme); sie ist Bestandteil mehrerer Sequenzmodelle und wird im Stimmtausch zur 2-3-Kette (→ S. 68f.). Im Gerüstsatz des entsprechenden Sequenzmodells tritt zur 7-6-Kette als dritte Stimme eine Linie hinzu, die dem Bass in parallelen Terzen oder Dezimen folgt (→ S. 76f.). Dieser Sequenztyp trägt in der heutigen Musiktheorie – in Anlehnung an Bach 1738 – auch den Namen ‚7-6-Consecutive'.

abruptio Name einer rhetorischen Figur; bezeichnet das ‚Abreißen' des Redeflusses, in der Musik oft in Verbindung mit einer → *cadenza fuggita* (→ S. 378f.).

Agensstimme In der heutigen Musiktheorie gebräuchliche Bezeichnung für die → aktive Stimme.

aktive Stimme Der Gegenpart zur → synkopierenden Stimme in einer → Vorhaltskette. In einer zweistimmigen 7-6-Progression liegt die aktive Stimme unten, in einer 2-3-Vorhaltskette oben (→ S. 68f.).

Alternatimpraxis Bezeichnung für die vom 14. bis ins 19. Jh. nachweisbare Praxis liturgischen Orgelspiels, bei der die Orgel im gregorianischen Choral die Rolle einer von zwei sich abwechselnden Gesangsgruppen einer Choralschola übernimmt.

Altklausel → Klausel

antepenultima In der Kontrapunkttheorie die ‚vorvorletzte' Phase einer → Kadenz, bei der gewöhnlich der Kadenzvorhalt vorbereitet wird (siehe auch → *penultima* und → *ultima*, → S. 40).

Ausweichung Während des 18. Jh.s weitgehend synonym zum heutigen Begriff ‚Modulation' gebraucht. Zwischen vorübergehender und definitiver Ausweichung in eine andere Tonart wird in den Quellen dieser Zeit noch nicht unterschieden (→ Modulation).

B-Richtung Modulatorische Bewegung im → Quintenzirkel abwärts, z. B. von D-Dur nach G-Dur oder von a-Moll nach F-Dur.

Bassgang Im 18. Jh. v. a. Bezeichnung für Sequenzen und sequenzierende Progressionen.

Bassklausel → Klausel

beibehaltener Kontrapunkt Gegenlinie in einer Fuge, die bei jeder Durchführung zusammen mit dem Thema erklingt. In der Exposition erklingt der beibehaltene Kontrapunkt – der immer auch ein → doppelter Kontrapunkt ist – in der Regel in der Stimme, die zuvor das Thema geführt hat (→ S. 353).

Bicinium Traditionelle Bezeichnung der Kontrapunktlehre für einen zweistimmigen Satz. Im 17. und 18. Jh. ist das Bicinium ein Typ der Choralvariation, bei welcher der Cantus firmus von einer einzelnen Kontrapunktstimme begleitet wird.

Brechung Melodische Bewegung, welche nacheinander die Gerüsttöne eines 2- bis 4-stimmigen Satzes anspielt. Die einfachste Form einer Brechung ist das (rhythmische) Arpeggio, in dem nacheinander die Töne eines 3- oder 4-stimmigen Akkords ertönen (vgl. Mattheson 1739: «Von gebrochenen Accorden» – → S. 146 – und Heinichen 1728, S. 556–577).

cadenza composta → Kadenz

cadenza doppia → Kadenz

cadenza fuggita / sfuggita Italienische Bezeichnung für die trugschlüssige oder vermiedene Kadenz, bei der also eine oder mehrere Klauseln dem vorgezeichneten Weg ‚entfliehen' (→ S. 55f.).

cadenza semplice → Kadenz

cercar della nota Form des Arpeggios, bei dem vor dem nächsten Akkordton beim Absteigen zuerst dessen untere, beim Aufsteigen (seltener) dessen obere Nebennote berührt wird.

Ciacona / Chaconne Ostinatoform im 3-er-Takt mit zumeist 4-taktigem Ostinatobass; eine Variationsidee wird oft für zwei Bassdurchläufe beibehalten, umfasst also eine 8-taktige Phrase; unterscheidet sich – so Walther 1738 – von der → Passacaglia durch ein lebhafteres Tempo und kann sowohl in Dur als auch in Moll sein. In Frankreich können sich auch *(en rondeau)* frei gestaltete *couplets* mit einem gleich bleibenden Thema abwechseln (→ S. 141).

clausulae principales → Klausel

Clavier Im 17. und 18. Jh. in Deutschland allgemein die Bezeichnung für ‚Tasteninstrument', im engeren Sinne für Clavichord.

Comes Die nach dem Dux einsetzende und diesen beantwortende zweite Stimme eines fugierten oder kanonischen Satzes.
Wegen der modalen Organisation des Stimmenverbunds in der Vokalpolyphonie des 16. Jh.s stellt der Comes in dieser Zeit meistens keine exakte, um eine Quint nach oben bzw. Quart nach unten versetzte Transposition des Dux dar. Stattdessen wird er – wegen der umgekehrten Quint-/Quartstruktur von plagalen und authentischen Modi – entsprechend variiert. (Bewegt sich z. B. ein **dorisches** Thema im Quintraum *d–a*, also in der unteren Hälfte der auf *d* basierenden dorischen Oktav, ‚antwortet' der Comes im Quartraum *a–d*, also mit der unteren Hälfte der **hypodorischen** Oktav.) Diese modalen Zusammenhänge sind der Ursprung dessen, was später dann in der Fugentheorie (im Gegensatz zur wörtlichen ‚realen') als ‚tonale' Beantwortung bezeichnet wird.

Composta → Kadenz

contrappunto alla mente Die bis ins 18. Jh. hinein gepflegte Schule des Ensemblesingens, die während der Renaissance in hoher Blüte stand. Zu den Disziplinen des *contrappunto alla mente* gehören u. a. die Improvisation einer oder sogar mehrerer Kontrapunkte zu einem gregorianischen Cantus firmus oder einer anderen vorgegebenen Stimme, die ‚Harmonisation' einer vorgegebenen Linie mithilfe von Intervallmodellen (→ Modellsatz) oder das Extemporieren eines zwei- oder sogar dreistimmigen Kanons (vgl. Janin 2012, Canguilhem 2013).

Deklination, Deklinieren Im *Compendium* und im Improvisationsunterricht in Basel verwendete Bezeichnung für die Detailarbeit an einem (meist kurzen) drei- oder vierstimmigen Satz. Als Vorlage dient zum Beispiel ein Generalbass-Choral oder der Gerüstsatz einer Ostinatovariation. Deklinationsübungen umfassen u. a. die Ergänzung und ggfs. auch den Tausch der Mittelstimmen, die Verzierung, Figuration und Transposition des Satzes und das Einüben grifftechnischer Ausführungsvarianten (unterschiedliche Verteilung der Stimmen auf Hände und Pedal). → Ausführlich hierzu am Beispiel eines Generalbass-Chorals ab S. 217.

Diminution 1. Vokal oder instrumental ausgeführte Verzierungstechnik der Epoche der Vokalpolyphonie, bei der eine Einzelstimme oder der gesamte mehrstimmige Satz *(alla bastarda)* in kleineren Notenwerten umspielt wird. Wird auch als *glosa* (im Spanischen) oder ‚Colorierung' (im Deutschen) bezeichnet (→ S. 321ff.).
2. Im übertragenen Sinne die im *Compendium* verwendete Bezeichnung für die lineare Figuration eines Gerüstsatzes (im Gegensatz zur → Brechung).
3. Halbierung oder Viertelung von Notenwerten eines Themas, Motivs oder Choralabschnitts.

Diskantklausel → Klausel

dispositio Einer der fünf Teile der Rhetoriklehre (→ S. 368f.), der sich mit der kunstgerechten Anordnung der Gedanken befasst. Auf die Musik übertragen Bezeichnung für die formale Gestaltung einer Komposition oder Improvisation.

disposizione Kompositionsübung der neapolitanischen Lehrtradition, welche auf einer vorgegebenen Stimme basiert. Diese vorgegebene Stimme (meistens im Bass) kann auch ein →Partimento sein. Die übrigen zu ergänzenden Stimmen werden bei der Arbeit mit *disposizioni* je einzeln auf einer separaten Notenlinie aufgeschrieben, also in Partiturnotation erfasst.

Dissonanz Klasse von Intervallen, die als Zusammenklänge im klassischen Kontrapunkt entweder vorbereitet und nach unten aufgelöst werden müssen oder nur als Durchgangsnote in Erscheinung treten sollen. Hierzu zählen Sekund, Septim, zum Teil auch die Quart und deren Oktavierungen sowie – als Durchgangsnoten – auch die verminderte Quint und übermäßige Quart (Tritonus). Durch Alterationen einzelner Töne einer Tonleiter kommen um 1600 weitere Dissonanzen hinzu, wie z. B. die verminderte Quart und Septim oder die übermäßige Quint und Sext.

Dominante Ursprünglich Bezeichnung für die Quint über dem Grundton, und hiervon abgeleitet verkürzend für den Durakkord über der fünften Skalenstufe im Bass (‚Harmonie der Dominante'). In der modernen Musiktheorie und auch im *Compendium* werden alle Harmonien als ‚dominantisch' bzw. ‚Dominante' bezeichnet, wenn sie den Leitton einer Tonart beinhalten und eine Strebewirkung hin zu deren Tonika aufweisen.

doppelter Kontrapunkt Kombination zweier kontrapunktischer Linien, die auch im Stimmtausch einen korrekten Satz ergeben. Beim gängigsten doppelten Kontrapunkt (der Oktave) tauschen Ober- und Unterstimme über eine Oktavierung nach unten oder oben ihre Rollen.

Doppia →Kadenz

Durchgang Dissonanz, die stufenweise erreicht und verlassen wird und auf relativ unbetonter Zeit erklingt.

Durchgangsseptim Wenn der Bass stufenweise vom Grundton eines Akkords zu dessen Terz aufsteigt (oder umgekehrt), während eine Oberstimme auf einem Liegeton in der Oktav zum Grundton verharrt, entsteht der Spezialfall dieser Septim, die zwar ‚vorbereitet' ist, aber nicht nach unten aufgelöst wird. In der Regel verdoppelt eine weitere Oberstimme den Bass in parallelen Terzen oder Dezimen (→ Bsp. 7 auf S. 108).

Duriusculus →*passus duriusculus*

Dux Ursprünglich (in der Tradition des →*contrappunto alla mente*) Bezeichnung für die ‚führende' Stimme eines improvisierten Kanons, aber auch für die erste Stimme eines imitierenden Abschnitts einer Motette, eines Ricercares oder einer Fuge: Der *dux* (‚Führer') wird vom *comes* (‚Gefährte') imitiert (→ Comes).

enge Lage Kompakte Setzweise, bei der die drei obersten Stimmen so nahe wie möglich beieinanderliegen. Es besteht also, wenn überhaupt, nur zwischen Bass und Tenor eine Lücke. Wird der Abstand zwischen diesen beiden Stimmen zu groß, wirkt der Satz unausgewogen und dünn. In diesem Fall ist ein Wechsel in die →weite Lage angebracht.

Eröffnungsmodell Satzmodell, das bevorzugt zu Beginn eines Musikstücks zur Anwendung kommt und dessen Tonart möglichst eindeutig bestimmt. Die meisten Eröffnungsmodelle beruhen deshalb auf kadenzähnlichen Progressionen, vermeiden aber in der Regel die zu starke Schlusswirkung einer perfekten Kadenz (→ S. 121ff.).

exclamatio Lateinisch für ‚Ausruf'; rhetorische Figur, die in der Musik oft mit einem expressiven Sprungintervall (z. B. kleine Sext) ausgedrückt wird (→ S. 378f.).

exordium Der erste Teil (Einleitung) einer klassischen Gerichtsrede, der v. a. die Aufgabe hat, die Zuhörer auf die kommende Rede vorzubereiten und deren Aufmerksamkeit zu wecken. In der Musik übernimmt oft ein (improvisiertes) Präludium mit überraschenden Wendungen (z. B. Trugschlüssen) oder virtuosem Figurenwerk diese Funktion.

Exposition Der Eröffnungsteil einer Fuge, in der das Thema in einer regelmäßigen Abfolge von → Dux und → Comes nach und nach in allen Stimmen erklingt. Die Exposition beginnt (außer bei bestimmten Doppelfugen) in der Regel einstimmig und endet (bei einer vierstimmigen Fuge) mit dem Schluss des vierten Themeneinsatzes (→ S. 347ff.).

Fantasieren Historische Bezeichnung für ein Improvisieren, das an keinen funktionalen Zweck gebunden ist, wie z. B. das → Präludieren. Im 18. Jh. (vgl. die Begriffe → *stylus phantasticus* oder ‚freye Fantasie') auch Bezeichnung für ein freies, ungebundenes ‚Fantasieren aus dem Kopfe' (→ S. 8).

Fauxbourdon Ein bereits im Mittelalter gebräuchlicher Begriff, der im Barock als Bezeichnung für eine stufenweise auf- oder absteigende Folge von Sextakkorden verwendet wird (→ S. 73f.).

Figur In Analogie zur Sprache (Rhetorik) bezeichnet man als ‚musikalische Figur' hauptsächlich Gestaltungen, die auf gewisse Art und Weise von der Norm abweichen. Was aber als ‚Norm' anzusehen ist, ändert von Autor zu Autor und von Fall zu Fall. Figuren werden sowohl in der Rhetorik wie in der Musik als wichtiges Mittel für den Affektausdruck angesehen (→ S. 374ff.).

figura corta «Figura Corta bestehet aus dreyen geschwinden Noten, deren doch eine so lang ist, als die übrigen beyde zugleich» (Printz 1696, 2. Teil, S. 54). Typisch ist die Abfolge lang-kurz-kurz, die von Albert Schweitzer auch als ‚Freudenmotiv' bezeichnet wurde (→ S. 263f.).

Figurierung Im *Compendium* gebrauchte Bezeichnung für die motivische Umspielung, Diminution oder Brechung (Individualisierung/Instanzierung) eines mehrstimmigen → Satzmodells.

Finalis Traditionelle lateinische Bezeichnung für den ‚Schlusston' eines Modus und später dann auch für den Grundton einer Dur- oder Molltonart. Der heute gebräuchliche Name ‚Tonika' geht auf Jean-Philippe Rameau zurück und kommt erst im Lauf der zweiten Hälfte des 18. Jh.s in Gebrauch.

Gang → Bassgang

gebundener Stil Im 18. Jh. Bezeichnung für eine musikalische Schreibweise, welche die strengen Regeln des klassischen Kontrapunkts beachtet; ein Stück im gebundenen Stil enthält in der Regel viele ‚Bindungen', also Vorhaltsdissonanzen.

Gegenschritt-Sequenz Im *Compendium* die Bezeichnung für eine Sequenz mit einer abwechselnden Folge aus fallenden Quarten und steigenden Sekunden; wird wegen seiner Verwandtschaft zum Thema das *Canon per tre Violini e Basso* von Johann Pachelbel oft auch als ‚Pachelbel-Sequenz' bezeichnet (→ S. 74ff.).

gemischte Lage Im *Compendium* verwendete Bezeichnung für die in Choralsätzen gebräuchliche Mischung aus → enger und → weiter Lage.

Grundformel Mit der Grundformel werden im *Compendium* die Standardharmonien über einem → Orgelpunkt, bestehend aus Grundakkord, ‚subdominantischem' Quartsextakkord und ‚dominantischem' $\frac{7}{4}_{2}$-Akkord, zusammengefasst (→ S. 113f.).

Gymel Bezeichnung des 15. Jh.s für eine Stimme in Terz- oder Sextparallelen (→ Modellsatz).

Handstücke / Handsachen Im 18. Jh. gebräuchliche Bezeichnung für tasteninstrumentale Sololiteratur. Der Begriff zielt auch auf die pädagogische Zielsetzung des Repertoires ab, das primär zur Ausbildung spieltechnischer Fertigkeiten und als Vorbild fürs Improvisieren und eigene Komponieren gedacht war.

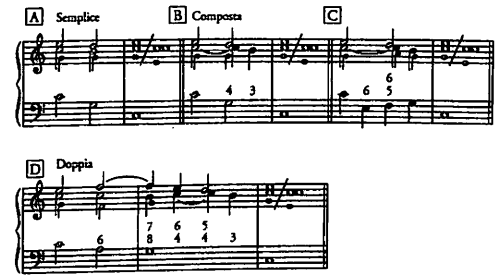
harmonisches Aktionstempo Die Geschwindigkeit, mit welcher die Harmonien in einem Stück wechseln. Beim Improvisieren empfiehlt sich bei schneller Figuration ein langsames harmonisches Aktionstempo; rasche Harmoniewechsel sind dagegen nur schwer zu kontrollieren und im barocken Stil ohnehin eher selten.

Hexachord Element der mittelalterlichen, mit zum Teil starken Modifikationen bis in die heutige Zeit gebräuchlichen Solmisationspraxis. Die ‚sechs Töne' (daher der griechische Name) des Hexachords werden mit den Tonsilben Ut, Re, Mi, Fa, Sol und La bezeichnet und erscheinen in den drei gebräuchlichen Transpositionen als *hexachordum naturale (c, d, e, f, g, a)*, *hexachordum durum (g, a, h, c, d, e)* und *hexachordum molle (f, g, a, b, c, d)*. Hinsichtlich der verwendeten Intervalle ist jeder Hexachord symmetrisch gebaut mit zwei Ganztonschritten am Rand und einem Halbtonschritt in der Mitte.

Improvisation / Improvisieren Der Begriff stammt ursprünglich aus der Literatur und hat sich erst im 19. Jh. auch in der Musik als Bezeichnung für den Stegreifvortrag etabliert. Im 17. und 18. Jh. spricht man stattdessen vom →‚Fantasieren', →‚Präludieren', ‚Extemporieren' oder ‚aus dem Kopfe spielen' (→ S. 7f.).

inventio Bezeichnet im weiteren Sinne die Kunst der Erfindung (Rhetorik), im engeren Sinne aber auch die Grundidee eines barocken Stücks. Im Gegensatz zum klassischen ‚Thema' ist die *inventio* jedoch weit weniger in sich geschlossen, sondern bietet vielfältige Anknüpfungspunkte und Fortspinnungsmöglichkeiten. In der *inventio* kommt der Affektgehalt des Stückes möglichst deutlich zur Geltung, und sie enthält – wie z. B. die Anfangstakte der Bach'schen Inventionen – die wesentlichen Bauelemente des Stücks.

Kadenz «[...] ein Stimm-Fall, Gesang- oder Harmonie-Schluß, dienend, ein Musicalisches Stück entweder gäntzlich, oder nur zum Theil zu endigen» (Walther 1732, S. 124). Im 17. und 18. Jh., aber auch heute noch werden ‚Kadenz' und ‚Klausel' oft synonym gebraucht, im *Compendium* hingegen konsequent zwischen melodischer →Klausel («Gesang-Schluß») und Kadenz («Harmonie-Schluß») unterschieden (→ S. 40). Die neapolitanische Partimento-Tradition differenziert (siehe folgendes Notenbeispiel) zwischen **cadenza semplice** (einfache ⑤-①-Kadenz), **cadenza composta** (Kadenz mit Quart-, Quartsext- oder Quintsextvorhalt) und der ausführlichen **cadenza doppia:**

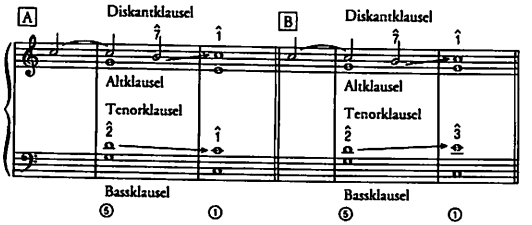


Kadenzen können auch nach der im Bass liegenden Klausel benannt werden, wobei die **Bassklausel-Kadenz** den Normalfall darstellt und die stärkste Schlusswirkung hat. Daneben ist v. a. die **Tenorklausel-Kadenz** in Gebrauch, die in Verbindung mit dem ‚kleinen Quintfall' einen kaum weniger starken Einschnitt darstellt (→ S. 52f. und Bsp. 16 auf S. 78). Die **Diskantklausel-Kadenz** hingegen ist mit ihrem Bassvorhalt äußerst schwach (→ S. 53f.). Bei einer ⑤-③-Bewegung im Bass spricht man weniger von einer Altklausel-Kadenz, als vielmehr von einer trugschlüssigen Wendung.

Zu weiteren ‚phrygischen', plagalen und halbschlüssigen Kadenzvarianten → S. 49ff.

Klausel

Melodischer Bestandteil der Kadenz (→ S. 38ff.), der nach der Stimmlage einer in Oktavlage schließenden Kadenz benannt wird:



Unterschieden werden:

- die Diskantklausel *(clausula cantizans)*, die mit einer 7̂-1̂-Bewegung vom Leitton in den Grundton führt und die in ihrer synkopierten Form den Kadenzvorhalt trägt;
- die Tenorklausel *(clausula tenorizans)*, die entweder mit einer 2̂-1̂-Bewegung (Bsp. A) in den Grundton führt oder mit einer 2̂-3̂-Bewegung (Bsp. B) auf der Terz endet und die als →aktive Stimme zum Kadenzvorhalt fungiert;
- die Bassklausel *(clausula bassizans)*, deren ⑤-①-Progression von der Dominante zur Tonika führt;
- die Altklausel *(clausula altizans)*, die als (oft in einer der Mittelstimmen platzierte) Füllstimme die eben genannten Klauseln zur Vierstimmigkeit ergänzt; sie endet – je nachdem, welche Tenorklauselvariante gewählt wird – auf der Terz (Bsp. A) oder auf der Quint (Bsp. B).

Diskant- und Tenorklausel werden auch als *clausulae principales* bezeichnet und sind sehr oft mit einem Triller verziert. Sie sind in den meisten Fällen unverzichtbarer melodischer Bestandteil einer jeden Kadenz und können in jeder beliebigen Stimme erscheinen; die Diskantklausel kann also z. B. auch im Bass liegen, und die Tenorklausel auch im Sopran oder Alt. Die Bassklausel hingegen ist normalerweise immer im Bass zu finden.

Komplementärrhythmus

Der Rhythmus, der sich ergibt, wenn man das Bewegungsmuster mehrerer Stimmen ‚addiert'. So ergänzen sich z. B. zwei Stimmen ‚komplementär' zu einer durchgehenden Sechzehntelbewegung, wenn die eine Stimme auf ungerader, die andere auf gerader Zählzeit in Sechzehnteln verläuft.

Konsonanz

Klasse von Intervallen, die als Zusammenklänge im klassischen Kontrapunkt jederzeit erlaubt sind; es wird zwischen perfekten (Quint und Oktav sowie deren Oktavierungen) und imperfekten Konsonanzen (Terz, Sext, Dezim usw.) unterschieden. Gleiche perfekte Intervalle in Parallelbewegung sind nicht erlaubt (Parallelenverbot). Verminderte und übermäßige Intervalle wie z. B. verminderte Terz oder übermäßige Quint gelten in jedem Fall als →Dissonanzen.

Kreuzrichtung

Modulatorische Bewegung im →Quintenzirkel aufwärts, z. B. von C-Dur nach G-Dur oder von g-Moll nach F-Dur.

Lage

1. Bezeichnung für die Stimmverteilung im vierstimmigen Satz (→enge Lage, →weite Lage, →gemischte Lage).

2. Die Begriffe Terz-, Quint- oder Oktavlage geben an, welcher Ton eines Akkordes (im Verhältnis zum Bass) in der Oberstimme liegt.

Lamentobass

①-⑦-⑥-⑤-Fortschreitung (fallender Tetrachchord) in Moll; erscheint oft als Grundlage von Ostinato-Stücken, nicht selten auch chromatisiert (→*passus duriusculus*).

Mi(-Stufe)

Bennant nach einer Tonsilbe des Solmisationssystems (→Hexachord). Bezeichnet die Stufe eines Modus, die über sich einen Halbton hat (in C-Jonisch und a-Äolisch z. B.: *e* und *h*).

Mi-Kadenz

Eine Kadenz auf einer →Mi-Stufe. Der zumeist gebräuchliche Name ‚phrygische Kadenz' ist insofern irreführend, als diese Kadenz selbstverständlich auch in anderen Modi auftreten kann.

Modellsatz Im *Compendium* verwendete Bezeichnung für die drei- oder vierstimmige Fauxbourdontechnik des → *contrappunto alla mente,* bei der ein Gesangs- oder Instrumentalensemble über einen vorgegebenen Cantus firmus oder Tenor mithilfe von ‚Modellen', d. h. regelmäßigen Intervallwechseln (z. B. 3-5-3-5, 8-10-8-10 u. a.), einen mehrstimmigen Satz improvisiert (→ S. 24).

Modulation Im 18. Jh. versteht man unter ‚Modulation' eine melodische Bewegung **innerhalb** einer Tonart (also innerhalb eines ‚Modus'), während man bei einem Wechsel von einer Tonart zur anderen von → Ausweichung spricht.

motivo di cadenza → Bsp. 9 auf S. 64

movimento Bezeichnung der italienischen Partimento-Tradition für einen → Bassgang.

neapolitanischer Sextakkord Im Kontext von Kadenzen und v. a. in Molltonarten (oder in Durtonarten als ‚Mollanleihe') gebräuchlicher Sextakkord über der vierten Stufe mit kleiner Sext (kurz: Neapolitaner).

Oktavregel Zu Beginn des 18. Jh.s formulierte Faustformel, die exemplarisch über die standardisierte Harmonisation einer auf- und absteigenden Tonleiter harmonisch-tonale Zusammenhänge verdeutlicht (→ S. 103ff.).

Orgelpunkt Abschnitt eines Stücks mit Liegeton im Bass; die darüber liegenden harmonischen Progressionen sind im 18. Jh. weitgehend standardisiert (→ Grundformel). Orgelpunkte sind in den meisten Fällen entweder tonikal (Liegeton auf ①) oder dominantisch (Liegeton auf ⑤); → S. 113ff.

Pachelbel-Sequenz → Gegenschritt-Sequenz

Paralleltonart Moderne Terminologie. Im barocken Sprachgebrauch bei Durtonarten als ‚die Tonart der Sexte', bei Molltonarten als ‚die Tonart der Terz' bezeichnet.

Partimento 1. Italienische Bezeichnung für einen bezifferten oder unbezifferten Bass. Im Gegensatz zu einer Generalbass-Stimme, welche zumeist für die Ausführung einer Begleitung bestimmt ist und dementsprechend im Gefüge einer Ensemblemusik eine feste Rolle hat, handelt es sich bei einem Partimento um eine Komposition, die auf die ‚Essenz', d. h. auf eine Stimme – meistens den Bass – und deren Harmonie reduziert wurde. Der Spieler kann auf diesem Gerüst nach Belieben ein Stück auf- und ausbauen, indem er komponiert oder improvisiert. Die Bezifferung von Partimenti deutet bisweilen auch die Lage oder den exakten (motivischen) Verlauf der Oberstimme an, während dies im Generalbass eher die Ausnahme ist. Sowohl ein Partimento als auch ein Generalbass können der Ausgangspunkt für eine neue Komposition sein.

Bezifferte Partimento-Bässe werden als ***partimenti numerati,*** unbezifferte als ***partimenti senza numeri*** bezeichnet. Letztere erfordern bzw. schulen die Fähigkeit, die in den Bewegungsmustern der Basslinie angedeuteten Satzmodelle (Oktavregel, Kadenzen, Sequenzen) zu erkennen und auszuführen. Als ***partimenti diminuiti*** werden Bässe bezeichnet, in denen für einzelne Takte Ausführungsbeispiele angegeben sind. Diese werden in unterschiedlichen Quellen ***modi, motivi*** oder ***pensieri*** genannt.

2. In der Improvisationspädagogik kann der Begriff ‚Partimento' auch als Bezeichnung für den thematisch-harmonischen Bauplan einer Improvisation Verwendung finden.

Partimentofuge — Spezialfall eines → Partimentos. Auch in diesem Fall handelt es sich um eine größtenteils als Basslinie notierte Kompositionsskizze und deshalb nur in den seltensten Fällen um eine streng durchkonzipierte Fuge: Meistens werden die Themeneinsätze bevorzugt in der Unterstimme angebracht, Themendurchführungen in einer der Oberstimmen hingegen oft als zweistimmige Episoden ausnotiert oder durch eine Durchführung des beibehaltenen Kontrapunkts im Bass suggeriert.

Passacaglia / Passacaille — Ostinatoform im 3-er-Takt mit zumeist 4-taktigem Ostinatobass; eine Variationsidee wird oft für zwei Bassdurchläufe beibehalten, umfasst also eine 8-taktige Phrase; unterscheidet sich – so Walther 1738 – von der → Ciacona lediglich durch ein langsameres Tempo, eine eher gedrückte Affektlage und die Bevorzugung von Molltonarten. In Frankreich können sich auch *en rondeau* frei gestaltete *couplets* mit einem gleichbleibenden Thema abwechseln (→ S. 141).

passaggio — Aus Brechungen, Arpeggi, diminuierten Sequenzen oder Skalenbewegungen zusammengesetzte einstimmige Passage, die oft zu Beginn eines Stückes (z. B. J. S. Bach, Präludium G-Dur für Orgel BWV 541, Toccata fis-Moll für Cembalo BWV 910), aber auch – wie in den Zeilenzwischenspielen der Choralbegleitung (→ S. 227ff.) – als Überleitung erscheint; die virtuosen Figuren des *passaggio* werden in der Regel auf beide Hände verteilt.

passus duriusculs — Nach Christoph Bernhard (vgl. Bernhard 1999) Bezeichnung eines kleinen chromatischen Halbtons (z. B. *e-es, d-dis*). Davon abgeleitet wird heute auch generell eine chromatische Linie, v. a. aber der chromatische Lamentobass als ‚Duriusculus' bezeichnet.

patiens — In der heutigen Musiktheorie gebräuchlicher Begriff für die → synkopierende Stimme.

penultima — In der Kontrapunkttheorie die ‚vorletzte' Phase einer → Kadenz, bei der gewöhnlich der Kadenzvorhalt und dessen Auflösung in den Leitton erklingt (siehe auch → *antepenultima* und → *ultima*, → S. 40).

peroratio — Von der Rhetorik (→ S. 368) übernommene Bezeichnung für den letzten Formteil nach der letzten Kadenz, meist mit (erweiterter) Plagalkadenz oder Orgelpunkt (→ Bsp. 14 auf S. 277).

phrygische Kadenz — → Mi-Kadenz

Präludieren — 1. Improvisation eines Vorspiels (‚Präludium') zu einem Stück; diente oft auch zum Stimmen der Instrumente (→ S. 7f.).
2. Im erweiterten Sinne gebräuchliche Bezeichnung für improvisatorisches musikalisches Gestalten im 17. und 18. Jh.

prima prattica — Von Claudio Monteverdi geprägte Bezeichnung für den Stil der klassischen Vokalpolyphonie.

pronuntiatio — Gemeinsam mit *actio* Bezeichnung für den fünften Teil des rhetorischen Lehrgebäudes, der sich mit der Kunst des Vortrags befasst. Während die *actio* v. a. Gestik und Mimik beinhaltet, umfasst die *pronuntiatio* (auch in der Übertragung auf musikalische Sachverhalte) sämtliche deklamatorischen Aspekte wie Modulation der Stimme bzw. des Klanges, deutliche Aussprache, Phrasierung, rhythmische und ‚agogische' Gestaltung (→ S. 381f.).

quarta consonans — Die ‚konsonante Quarte' ist eine Hilfskonstruktion der Kontrapunkttheorie, welche den nicht regelkonformen Fall zu erklären versucht, dass zuweilen die Dissonanz des Quartvorhalts (wie z. B. in der *cadenza doppia*) durch die Quart selbst vorbereitet wird.

Quartenformel — Die → Diskantklausel der Doppia-Kadenz.

Quartfalltreppe / Quartfall-Sequenz — Sequenz mit einer abwechselnden Folge von fallenden Quarten und steigenden Terzen im Bass (im Hochbarock eher selten, → Bsp. 7 auf S. 27).

Quartstiegtreppe / Quartstieg-Sequenz — Sequenz mit einer abwechselnden Folge von steigenden Quarten und fallenden Terzen im Bass (→ S. 91ff.).

Quintfalltreppe / Quintfall-Sequenz — Sequenz mit einer abwechselnden Folge von fallenden Quinten und steigenden Quarten im Bass (→ S. 83ff.). Die ②-⑤-①-Bewegung der Tenorklausel-Kadenz (→ Kadenz) wird im *Compendium* auch als ‚kleiner Quintfall' bezeichnet (vgl. Weber 2004).

Quintstiegtreppe / Quintstieg-Sequenz — Sequenz mit einer abwechselnden Folge von steigenden (reinen) Quinten und fallenden (reinen) Quarten im Bass (→ S. 94ff.).

reale Beantwortung — → Comes

Reprise / Reprisenform — Im Barock wurde mit ‚Reprise' die (in der Regel durch ein Wiederholungszeichen geforderte) Wiederholung eines Abschnitts bezeichnet. Die zweiteilige Form von Tanz- und Suitensätzen, in der beide Formteile wiederholt werden, wird deshalb im *Compendium* als ‚Reprisenform' bezeichnet. Die um 1750 praktizierte Kunst der (improvisierten) Reprisenvariation in Claviersonaten bezeugen C. P. E. Bachs *VI sonates pour le clavecin avec des reprises variées* (C. P. E. Bach 1760).

Ritornell — Orchestervorspiel eines Solokonzerts, einer Arie oder eines Concerto grosso, das im Verlaufe des Stückes mehrmals wiederkehrt. Das konzertante Prinzip der Ritornellform, bei welchem sich das Ritornell – ganz oder in Teilen und in verschiedene Tonarten transponiert – mit den Solopassagen des Instrumental- oder Gesangssolisten oder dem Concertino abwechselt, stellt eines der wichtigsten Formprinzipien in der ersten Hälfte des 18. Jh.s dar und wurde in dieser Zeit, nicht zuletzt durch J. S. Bach, auf fast alle denkbaren Gattungen übertragen.

saltus duriusculus — Nach Christoph Bernhard (vgl. Bernhard 1999) Bezeichnung für einen dissonanten melodischen Sprung; findet oft Einsatz bei einer → *exclamatio*.

Satz — Im 18. Jh. u. a. Bezeichnung für die Ziffern bzw. Zahlenkombinationen über einer Generalbass-Note und den daraus resultierenden Akkordgriff. Im *Compendium* Sammelbezeichnung für diejenigen → Satzmodelle, die weder eine Sequenz noch eine (abschließende) Kadenz sind.

Satzmodell — Eine über die Analyse und Vereinfachung verschiedener Werke oder satztechnischer Regeln gewonnene Abstraktion wiederkehrender harmonischer oder kontrapunktischer Strukturen tonaler Musik, wie z. B. verschiedene Kadenz- oder Sequenztypen. Der einem Satzmodell zugrundeliegende abstrakte Gerüstsatz wird beim Improvisieren oder Komponieren durch Transposition, Figuration, Variation, Stimmtausch und weitere Manipulationen in den thematischen Kontext eingepasst und erhält dadurch seine konkrete musikalische Gestalt. Der intuitive Umgang mit Satzmodellen ist eine Grundvoraussetzung für das Improvisieren tonaler Musik (→ S. 32f.).

Sekundgang — Stufenweise auf- oder absteigende melodische Linie.

Semplice — → Kadenz

septima in transitu — → Durchgangsseptim

Sequenz — Bezeichnung für eine Klangfolge, die entsteht, wenn ein kurzes melodisches oder harmonisches Element (zumeist stufenweise) nach oben oder unten versetzt wiederholt wird. Im 18. Jh. in der Regel als ‚Gang' bezeichnet (→ S. 67).

solfeggio — Gesangs- und Solmisationsübung, die auf zwei, drei oder mehr Notenlinien notiert ist. Solfeggi bildeten in den Konservatorien von Neapel die Grundlage der musikalischen Ausbildung und vermittelten den Schülern bereits in jungen Jahren das ‚Vokabular', auf welchem die Arbeit mit Partimenti und die Ausbildung zum Komponisten fußt.

standard Ein unter Jazzmusikern allgemein bekanntes Lied, Thema oder komponiertes Stück, über das sie – oft auch spontan in einer *jam session* – improvisieren. Die Bezeichnung wurde von Boquet-Rebours 2007 auf bekannte Variationsthemen und Ostinatobässe des 16. bis 18. Jh.s übertragen.

Stimmtausch Entsteht, wenn durch die Oktavierung einer oder mehrerer Stimmen deren relative Lage im Satzgefüge verändert wird, also z. B. die vormalige Oberstimme zur Mittelstimme wird und umgekehrt. In den meisten Satzmodellen können die beiden Oberstimmen via Stimmtausch ihre Rollen tauschen, was beim Improvisieren oft nötig ist, um einen korrekten Anschluss zum vorhergehenden Abschnitt zu erreichen. Der Stimmtausch sollte deshalb (beim → Deklinieren) immer wieder geübt werden.

stretta Italienische Bezeichnung für die Engführung.

Stufe 1. Rangordnung eines Tons innerhalb der aufsteigenden Skala der zugrundeliegenden Tonart (Skalenstufe). Deren Grundton ist beispielsweise die erste Stufe, die Sekunde darüber die zweite, die Terz die dritte Stufe. In barocken Traktaten ist der Begriff der Stufe noch nicht in Gebrauch; stattdessen wird die Intervalldistanz genannt, welche der bezeichnete Ton zum Grundton einnimmt. (Man spricht also z. B. von der ‚Tonart der Quinte', wenn von der Dominanttonart die Rede ist.) Diese Sprachregelung des 18. Jh.s kann äußerst verwirrend sein, da der Begriff ‚Quinte' einerseits das Melodieintervall, andererseits die Intervalldistanz zwischen zwei Stimmen oder die Generalbassbezifferung, aber auch die Skalenstufe bezeichnen kann. Im *Compendium* wird die Skalenstufe eines Basstons zumeist mittels eingekreister Ziffer (z. B. ①), diejenige einer Oberstimme mit einem kleinen ‚Dach' (①)angegeben.

2. Akkordbezeichnung innerhalb der Stufentheorie, die bei Grundakkorden – nicht aber bei Umkehrungen – mit der Skalenstufe identisch ist. Im *Compendium* werden in diesem Falle die in der Stufentheorie üblichen römischen Ziffern verwendet.

stylus phantasticus «Der aus der Instrumentalmusik entspringende ‚phantastische Stil' ist eine äußerst freie und lockere, an nichts – weder einen Text noch ein musikalisches *soggetto* – gebundene Art zu komponieren. Er ist daraufhin angelegt, Erfindungsreichtum und Einsicht in die Geheimnisse der Musik zu zeigen, und den geistreichen kompositorischen Umgang mit musikalischen Klauseln und Imitationen zu lehren. Er umfasst im allgemeinen jene Stücke, welche man Phantasien, Ricercate, Toccaten oder Sonaten nennt.» (Kircher 1650, 1. Teil, S. 585).

Subdominante Im Barock allgemein die Bezeichnung der vierten Skalenstufe, also der Quart über dem Grundton; in heutiger Zeit oft auch gleichbedeutend mit ‚subdominantische Harmonie' (= IV oder II inkl. aller Umkehrungen) verwendet.

superiectio ‚Überwurf'; Verzierungsfigur, bei der in einer fallenden Tonleiterbewegung vor dem ordentlichen Weitergehen zur nächsten Note zuerst die obere Nebennote berührt wird. Derart verziert beginnt z. B. eine fallende C-Dur-Tonleiter mit der Tonfolge *c-d-h-c-a-h-g-a* usw.

synkopierende Stimme Der Gegenpart zur → aktiven Stimme in einer Vorhaltskette. In einer zweistimmigen 7-6-Progression liegt die synkopierende Stimme oben, in einer 2-3-Vorhaltskette unten (→ S. 68f.).

Tabulatur Im Kontext des *Compendiums* ist darunter die Notationsweise der neueren deutschen Orgeltabulatur zu verstehen, welche mittels Buchstaben und Rhythmuszeichen in einer Art Partitur die Einzelstimmen einer Komposition erfasst. Im 16. und 17. Jh. gehörte in Deutschland die ‚Intavolierung', d. h. die Umschrift der in Einzelstimmen und Mensuralnotation vorliegenden Vokalmusik in die Tabulatur und zum Teil auch deren (improvisierte) Verzierung mit Diminutionen, zum Berufsalltag eines Organisten. Die in gewisser Weise auch heute noch übliche italienische und französische Notationspraxis, welche die Musik in einem System mit je einer Notenzeile für die linke und rechte Hand erfasst, kam in Deutschland erst gegen Ende des 17. Jh.s in Gebrauch. Deshalb bezeichnet Jacob Adlung (Adlung 1758) die Beschäftigung mit derart notierter Musik als ‚italiänische Tabulatur' (→ S. 12).

Tenorklausel → Klausel

Terzausgleich Bewegt sich eine Stimme bei gleichbleibender Harmonie vom Terzton weg oder zu diesem hin, führt dies zu einem terzlosen Klang bzw. einer Terzton- oder sogar Leittonverdoppelung. Beim Terzausgleich wird dies verhindert, indem zugleich eine andere Stimme (oft der Bass) den Terzton ergreift bzw. verlässt.

Terzfalltreppe / -Sequenz Sequenz mit einer abwechselnden Folge aus fallenden Terzen und steigenden Sekunden im Bass (→ S. 81ff.).

Tetrachord Fallende oder steigende Viertonfolge mit reiner Quart als Rahmenintervall.

tirata / tirata mezza «[…] bedeutet einen Zug oder Strich, und überhaupt eine Reihe vieler Noten von einerley Geltung, die so wohl auf- als absteigend einander *gradatim* [=stufenweise] folgen. […] insonderheit aber: wenn nurbesagte Reihe Noten aus vielen Achteln oder Sechzehntheilen bestehet, vor welchen fast allezeit eine Sechzehnteil-Pause hergehet, und auf welche *ordinairement* eine grössere Note folget» (Walther 1732, S. 609). Füllt eine derartige Folge nur das Intervall einer Quarte oder Quinte aus, spricht man auch von einer *tirata mezza* (‚halben Tirata').

tonale Beantwortung → Comes

Tonika → Finalis

transitus irregularis ‚Außergewöhnlicher → Durchgang', also ein Durchgangsnote, welche – metrisch verschoben – auf relativ betonter Zeit erklingt.

Trugschluss Im engeren Sinne eine abgebrochene Kadenz, bei der die Bassklausel nicht zur ersten Stufe aufgelöst wird, sondern mittels einer ⑤-⑥-Bewegung zur sechsten Stufe aufsteigt. Im weiteren Sinne deutsche Bezeichnung für die → *cadenza fuggita*.

ultima In der Kontrapunkttheorie der Schlusston und damit die letzte Phase einer → Kadenz (siehe auch → *penultima* und → *antepenultima*, → S. 40).

Versetten Kleinere imitierende Sätze und Fugati, die in der → Alternatimpraxis des 17. und 18. Jh.s von der Orgel im Wechsel mit der Choralschola vorgetragen werden.

verwandte Tonarten Als ‚verwandt' zur Grundtonart eines Stückes – und damit als bevorzugte Modulationsstationen – gelten im 18. Jh. alle Tonarten, deren Tonikadreiklang im Tonleitermaterial (in Moll: der natürlichen Skala) dieser Grundtonart enthalten ist; also z. B. in a-Moll: C-Dur, d-Moll, e-Moll, F-Dur und G-Dur (→ S. 307f.).

vollstimmiger Satz — Von Heinichen 1728 (S. 131–137) beschriebene Setzweise, bei der Konsonanzen – nicht aber Vorhaltsdissonanzen – beliebig verdoppelt werden können. Im resultierenden Satz, dessen Stimmenzahl in der Regel zwischen drei und sechs schwankt, müssen Oktav- und Quintparallelen nur in den Randstimmen vermieden werden (→ S. 218).

Vorhaltskette — Klangfolge, bei der die Auflösung der vorhergehenden zugleich die Vorbereitung des nachfolgenden Vorhalts ist (z. B. →7-6- bzw. 2-3-Kette).

weite Lage — Setzweise, bei der die drei obersten Stimmen gleichmäßig über den zur Verfügung stehenden Tonraum (also dem Raum zwischen oberster Stimme und Bass) verteilt sind. Ausgehend von einem Satz in →enger Lage entsteht eine konsequente weite Lage, wenn man dessen Alt nach unten oktaviert. Bei fehlendem ausreichendem Abstand zwischen den Randstimmen ist ein Wechsel in die enge Lage nötig.

wesentliche Manieren — Kategorie von Verzierungen – wie z. B. Mordent, Doppelschlag, *port de voix*, Schleifer und die verschiedenen Varianten des Trillers, Pralltrillers und Vorschlags –, welche in Kompositionen mit einem Verzierungssymbol oder wenigen kleinen Noten erfasst werden können. Für J. J. Quantz, der den Begriff prägte, sind die ‚wesentlichen Manieren' typisch für den französischen, die dem improvisatorischen Geschick des Ausführenden überlassenen «willkührlichen Veränderungen» dagegen kennzeichnend für den italienischen Stil (vgl. Quantz 1752, S. 118).

willkürliche Veränderungen — Im Gegensatz zu den →wesentlichen Manieren eher weitläufige, oft während der Ausführung improvisierte freie Diminutionen und Verzierungen.

Zeilenzwischenspiel — Kurzes →*passaggio*, das im 18. Jh. oft als Übergang von einer Choralzeile zur nächsten vom Organisten improvisiert wurde (→ S. 227).

Zergliederung — Kompositorischer Prozess, bei welchem die Strukturelemente eines Themas, eines Motivs, einer inventio o. ä. isoliert und neu kombiniert werden, um kontrastierendes, aber dennoch miteinander verwandtes Material zu gewinnen (→ S. 366f.).

Das Signet des 1488 gegründeten Druck- und Verlagshauses Schwabe reicht zurück in die Anfänge der Buchdruckerkunst und stammt aus dem Umkreis von Hans Holbein. Es ist die Druckermarke der Petri; sie illustriert die Bibelstelle Jeremia 23,29: «Ist nicht mein Wort wie Feuer, spricht der Herr, und wie ein Hammer, der Felsen zerschmettert?»

Das *Compendium Improvisation* erschließt wichtige Quellentexte zur Improvisationspraxis des 17. und 18. Jahrhunderts für den Unterricht auf historischen Tasteninstrumenten für ein breiteres Fachpublikum. Es vereint Impulse der neueren Musiktheorie und der damit verbundenen ‚Wiederentdeckung' der neapolitanischen Partimento-Praxis ebenso wie die – stetig weiterentwickelten – methodischen Ideen und Konzepte der Autoren. In den einzelnen Artikeln werden Quellenauszüge, Musikbeispiele, Analysen überlieferter Kompositionen und praktische Übungen zu einem lebendigen Bild der barocken ‚Fantasierkunst' verknüpft. Dabei verfolgt die Sammlung jedoch nicht das Ziel, eine konsequent aufgebaute Improvisationsschule zu formulieren. Vielmehr möchte sie möglichst unterschiedliche Zugänge zur stilgebundenen Improvisation eröffnen, deren methodische Ideen an historischen Vorbildern verifiziert und belegt sind.

Aus dem Inhalt

In den Artikeln von Florian Bassani, Jörg-Andreas Bötticher, Nicola Cumer, Markus Jans, Emmanuel Le Divellec, Gaël Liardon, Rudolf Lutz, Johannes Menke, Nicoleta Paraschivescu, Sven Schwannberger, Markus Schwenkreis, Annette Unternährer-Gfeller und Jean-Claude Zehnder werden u. a. folgende Inhalte thematisiert:

- Fantasieren in Stilen des 17. und 18. Jahrhunderts – Über Praxis und Methodik einer verloren gegangenen Kunst
- Die «Wissenschafft des General-Basses»
- Kadenzfiguration in verschiedenen Stilen
- «Auff 2 Clavier. Pedaliter» – Der colorierte Orgelchoral nach Scheidemann und Buxtehude
- Blütenlese bei Johann Sebastian Bach – Ein Einstieg in das Präludieren
- ‚Sonar di fantasia' im frühen 17. Jahrhundert
- Rhetorik – Fantasieren als musikalische Redekunst

Der Herausgeber

Markus Schwenkreis unterrichtet an der Schola Cantorum Basiliensis Improvisation auf historischen Tasteninstrumenten sowie Theorie der Alten Musik. Daneben wirkt er u. a. als Organist und Kirchenmusiker an der historischen Silbermann-Orgel des Doms zu Arlesheim. Gemeinsam mit seinen Dozierendenkollegen in Basel widmet er sich in der «Forschungsgruppe Basel für Improvisation» der Wiederentdeckung und -belebung improvisatorischer Praktiken in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts.

Zur Reihe

Seit ihrer Gründung 1933 beschäftigt sich die Schola Cantorum Basiliensis (Fachhochschule Nordwestschweiz / Musik-Akademie Basel) mit der Erforschung historischer Musikpraxis. Die Reihe *Schola Cantorum Basiliensis Scripta* präsentiert aktuelle Themen und Forschungsergebnisse vorwiegend in monographischer Form, wobei ein breites Spektrum an Fragestellungen und Darstellungsweisen gepflegt wird. Die Publikationen sollen nicht nur Spezialisten, sondern auch Studierende sowie interessierte Personen ausserhalb der engeren Fachgrenzen erreichen und damit zu einer vertieften Beschäftigung mit der Vielfalt der Alten Musik anregen.

Schwabe Verlag
www.schwabeverlag.ch

ISBN 978-3-7965-3709-7